siglo
veintiuno
editores

MÉXICO
ESPAÑA
ARGENTINA
COLOMBIA

ESTETICA Y PSICOLOGIA DEL CI
2 0 0 8 7

¿Es el cine un arte? Alguien, a principios de siglo, lo bautizó como «séptimo arte», y al [illegible] la búsc[illegible] Em- pare[illegible] die- ron, [illegible] en el ti[illegible] de formular su estética se impone la necesidad de indagar cuál es su grado de parentesco con las otras artes y en qué difiere de ellas.

En el primer volumen de su **Estética y psicología del cine**, Jean Mitry aborda el estudio sistemático de las estructuras cinematográficas, analiza la imagen fílmica, el ritmo y el montaje. El segundo volumen está consagrado al estudio de las formas cinematográficas, y en él prosigue el estudio del ritmo iniciado en el primer volumen, ejemplificando sus teorías con las formas más flexibles y ágiles del cine contemporáneo. El tiempo, el espacio y lo real percibido reciben un amplio tratamiento, a la luz de la fenomenología, de las percepciones y de las condiciones sociales y psicológicas del «realismo» en arte.

Para facilitar a los estudiosos el manejo de la obra, cierra cada volumen un índice de películas citadas y otro de los nombres más significativos.

Jean Mitry (1907), tras realizar estudios universitarios de carácter científico, orientó su actividad hacia los problemas del cine. Fue ayudante de Marcel L'Herbier en 1924 y participó activamente en la fundación de la Cinemateca francesa. Sus investigaciones teóricas se han plasmado en algunos ensayos fílmicos consagrados a la relación entre imágenes y sonidos. Ha dictado cursos en la Universidad de Montreal.

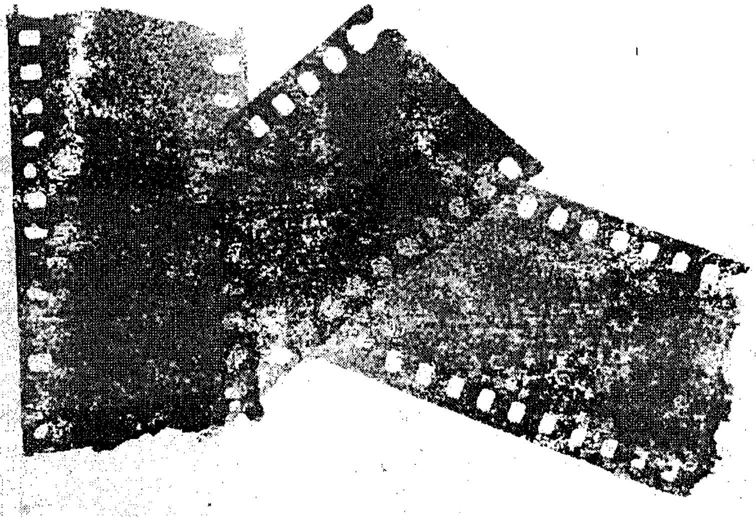
COLOGIA DEL CINE 2. Las formas

CG
791.4301 MIT
1986 t.2. c.1.
LI

Jean Mitry

Estética y psicología del cine

2. Las formas



Siglo veintiuno
de España
Editores, sa

Traducción de
MAURO ARMIÑO

ESTETICA Y PSICOLOGIA DEL CINE

2. LAS FORMAS

UPAEP
BIBLIOTECA CENTRAL

por
JEAN MITRY

UPAEP
Escuela de Ciencias
de la Comunicación
Dirección

siglo
veintiuno
editores
MÉXICO
ESPAÑA
ARGENTINA
COLOMBIA

siglo veintiuno editores, sa
CERRO DEL AGUA, 248. 04310 MEXICO, D.F.

siglo veintiuno de españa editores, sa
C/ PLAZA, 5. 28043 MADRID, ESPAÑA

siglo veintiuno argentina editores, sa

siglo veintiuno de colombia, ltda
AV. 3a. 17-73. PRIMER PISO. BOGOTA. D.E. COLOMBIA

991480'
MIT
t.2
1986
c.1

Primera edición en castellano, noviembre de 1978
Segunda edición en castellano, febrero de 1984
Tercera edición en castellano, noviembre de 1986

© SIGLO XXI DE ESPAÑA EDITORES, S. A.
Calle Plaza, 5. 28043 Madrid
En coedición con
SIGLO XXI EDITORES, S. A.
Avda. Cerro del Agua, 248. 04310 México, D. F.

Primera edición en francés, 1963

© Editions universitaires, París
Título original: *Esthétique et psychologie du cinéma. 2. Les formes*

DERECHOS RESERVADOS CONFORME A LA LEY

Impreso y hecho en España
Printed and made in Spain

ISBN: 84-323-0326-7 (obra completa)
ISBN: 84-323-0328-3 (tomo II)
Depósito legal: M. 34.704-1986
Compuesto en Fernández Ciudad, S. L.
Impreso en Closas-Orcoyen, S. L. Polígono Igarsa
Paracuellos de Jarama (Madrid)

INDICE

UPAEP
BIBLIOTECA CENTRAL

Págs.

CUARTA PARTE

RITMO Y TOMAS DE VISTAS MOVILES

11. CÁMARA LIBRE Y PROFUNDIDAD DE CAMPO 3

L. Los principios del «no montaje» y lo real global, 3.—LI. La cámara móvil, 28.—LII. Psicología del trávelling, 35.—LIII. La profundidad de campo, 42.—LIV. Cinemascope y polivisión, 57.—LV. Fascinación y distanciamiento, 61.—LVI. La cámara subjetiva, 68.—LVII. La imagen semisubjetiva, 82.—LVIII. Imágenes oblicuas, 91.

12. LA PALABRA Y EL SONIDO 99

LIX. Historia, 99.—LX. Papel y sentido del diálogo, 105.—LXI. El papel de la música, 135.—LXII. El color en cine, 145.—LXIII. Música y psicología de los colores, 152.—LXIV. Estructuras audiovisuales, 165. LXV. Conclusiones sobre el ritmo, 197.

QUINTA PARTE

TIEMPO, ESPACIO Y REAL PERCIBIDO

13. LA CONCIENCIA DE LO REAL 213

LXVI. Lo real percibido, 213.—LXVII. El hecho de conciencia y la estructuración de lo «real», 231.—LXVIII. Esencia y existencia, 254.—LXIX. Causalidad y determinismo, 265.—LXX. Observaciones sobre las

020087

Págs.

relaciones de incertidumbre, 278.—LXXI. Algunas nociones de espacio, 293.—LXXII. Algunas nociones de tiempo, 313.

SEXTA PARTE

TIEMPO Y ESPACIO DEL DRAMA

14. A LA BUSCA DE UNA DRAMATURGIA 343

LXXIII. Del teatro filmado a la expresión visual, 343.—LXXIV. Teatro y cine, 404.—LXXV. Literatura y cine, 420.

15. EL FONDO Y LA FORMA 452

LXXVI. Importancia y valor del tema, 452.—LXXVII. Dramaturgia del film, 473.—LXXVIII. Realismo y realidad, 499.—LXXIX. Estructuras visuales y semiología del film, 537.—LXXX. Lógica del film. 552.

BIBLIOGRAFÍA 561

INDICE DE PELÍCULAS CITADAS 569

INDICE DE NOMBRES 579

CUARTA PARTE

RITMO Y TOMAS DE VISTAS MOVILES

11. CAMARA LIBRE Y PROFUNDIDAD DE CAMPO

I. LOS PRINCIPIOS DEL «NO MONTAJE» Y LO REAL GLOBAL

Todo cuanto hemos dicho en el curso de los capítulos anteriores permite establecer que las imágenes cinematográficas componen una realidad arbitraria bastante distinta de la realidad «verdadera».

Sería exagerado deducir de ello que el cine nos introduce en un universo nuevo, pero que lo que nos ofrece a los ojos no es ni será jamás la imagen exacta de lo real.

Una serie de fragmentos discontinuos sustituyen a lo real continuo (o, dicho con mayor exactitud, a lo real homogéneo de nuestra percepción continua). El cine escoge los cuadros, los ángulos, los puntos de vista, y los ordena según duraciones relativas otorgándoles un *sentido* extraño al devenir «global» del universo del que han sido tomados.

Por supuesto, la continuidad temporal es recuperada mediante la discontinuidad de los planos, al igual que se recobra la unidad del espacio mediante la variedad dimensional de los campos. Pero siempre se trata de una reestructuración, es decir, de «otro» espacio y de «otra» duración.

Cierto que la duración de un plano es casi siempre idéntica a la de las cosas representadas. Sólo es arbitraria cuando el tiempo de la acción es demasiado largo —el autor escoge entonces un «momento» privilegiado—, o cuando se trata de un objeto inmóvil sin «duración» apreciable y cuya visión sólo dura el tiempo impuesto por las circunstancias.

Pero si los planos recortan en la realidad un «cuadro» cualquiera, es un error común considerarlos como otros tantos fragmentos que sólo se diferenciarían de esa realidad por ser trozos arbitrariamente seleccionados. Se vuelven *otra cosa*, otra realidad, porque una parte aislada no es igual a esa misma parte considerada dentro de un conjunto.

Aunque el cuadro no haga más que limitar el espacio representado, define, como ya hemos visto, la imagen a través de la cual y por la cual se nos ofrece un mundo; entre los elementos comprendidos en ese cuadro, el cine crea un conjunto de relaciones o de referencias que no existen en la realidad verdadera.

Tomemos un rincón de calle: una casa, el final de la acera, un farol de gas, un hombre que camina. Evidentemente hay todo un conjunto de relaciones geométricas y geográficas (de lugar, de situación, de tamaño, de orientación, etc.) entre esas partes diversas. Pero no por ello están aisladas. Mantienen otras relaciones con las demás partes de la calle, y éstas con las calles vecinas. De suerte que, en el espacio real, las relaciones entre las cosas repercuten unas sobre otras, se funden y se diluyen más y más. La movilidad de nuestra mirada, nuestro propio movimiento, hacen que el espacio que nos rodea aparezca como homogéneo y continuo. Si podemos fijar algunos aspectos que llaman especialmente nuestra atención, los recortamos en esta tela cuya unidad permanece constante. A menos —como ya hemos visto (XXXI)—, que apliquemos un cuadro en torno a las cosas miradas.

En tal caso, las cosas comprendidas en ese cuadro son literalmente «cortadas», privadas de cualquier relación inmediata con el mundo exterior. Sus relaciones, hasta entonces esparcidas en la extensión, se hallan replegadas sobre sí mismas, como si los límites del cuadro las remitiesen hacia el centro a imagen y semejanza de un espejo parabólico.

Por lo tanto, la imagen registra un fragmento de espacio ⑫ cuya representación, limitada y encuadrada, dota a las cosas representadas de un conjunto de «determinaciones», de orientaciones que no poseen en la realidad verdadera. Ese espacio se convierte por sí mismo en un «todo», compone una estructura autónoma y es evidente que cualquier corte practicado de este modo actúa de igual forma.

Si a esto añadimos que los planos restituyen las cosas según dimensiones relativas sin relaciones reales con sus dimensiones propias (dado que en un marco inmutable son relacionados los campos más diversos) puede decirse que cada uno de estos planos es como una «célula», como un espacio distinto cuya continuación, sin embargo, reconstruye un espacio homogéneo, pero un espacio *no semejante* a aquel del que estos elementos fueron extraídos.

Además, la duración relativa de los planos y el orden que les es asignado construyen un «devenir» cuya duración global no es menos arbitraria.

De este modo la continuidad fílmica, formada por una sucesión de espacios y de tiempos constantemente diferenciados, crea entre estas células —o planos— una serie de relaciones que se añaden a las relaciones dramáticas o simbólicas de su contenido. El film se presenta, por tanto, como un desarrollo espaciotemporal discontinuo totalmente diferente del *continuum* ⑬ unívoco del espacio-tiempo real (en todo caso del *continuum* de nuestro universo inmediato), pese a reflejar el esquema continuo.

Desgajados de su forma contingente e inestable, los elementos seleccionados son fijados en un devenir que los ordena y ⑭ los estabiliza, es decir, en un devenir que, en cierto modo, los transfigura y los trasciende. Cada imagen es la posibilidad de ciertas relaciones fugitivas no captadas en lo real inmediato, introducidas en una corriente que no es la de las cosas mismas, sino la de un mundo imaginario fabricado por el cineasta.

De ahí que sea de una ingenuidad mayúscula pensar que porque la cámara registra automáticamente un dato real, nos ofrece una imagen objetiva e imparcial de esa realidad. Es lo que hace André Bazin:

> Las virtualidades estéticas de la fotografía residen en la revelación de lo real. No dependía de mí distinguir el reflejo en la acera mojada, el gesto de un niño, en el tejido del mundo exterior; ⑮ sólo la impasibilidad del objetivo, despojando al objeto de los hábitos y de los prejuicios con que los cubría mi percepción, podía presentarlo virgen a mi atención y, por tanto, a mi amor («Ontologie de l'image photographique»).

Pero lo que es efectivamente «virgen», lo que la imagen pone de manifiesto no es lo «real en sí», sino una apariencia nueva correlativa a la realidad inmediata del mundo y de las cosas, a la que metafóricamente podríamos denominar la «percepción de la cámara», la cual, independientemente incluso de la voluntad o de la elección del realizador, practica de modo automático esa segregación del espacio y, por lo tanto, esa reestructuración de lo real que, de este modo, ya no es «objetiva ni inmediata».

Nosotros *vemos* el mundo que nos rodea; *miramos* el film. Dejando a un lado el interés, admisible o no, de la «historia» o de las cosas representadas, nuestra atención se ve constantemente estimulada por la *novedad* de las apariencias.

Lo real captado por el objetivo, en tanto que es *dado en imagen*, se estructura según valores formalizadores que crean una serie de relaciones nuevas y, por tanto, una realidad nueva; por lo menos una apariencia nueva. Lo *representado* es percibido a través de una *representación* que, necesariamente, lo *transforma.*

Bazin sigue diciendo:

> La imagen cuenta en primer lugar no por lo que *añade* a la realidad, sino por lo que de ella *revela* («Évolution du langage cinématographique»).

Cierto que la imagen cinematográfica pone de relieve «algo distinto» de lo que muestra. Ya hemos insistido en el hecho de que remite casi siempre a la esencia de las cosas representadas. Pero Bazin y sus epígonos no consideran esa «esencia» como un hecho del entendimiento, sino como un «en sí» ideal, preexistente al objeto en no sé qué cielo platónico. De ahí a considerar el fenómeno como un testimonio —y, pronto, una prueba— del espiritualismo, no había más que un paso. Lo cual le permite decir:

> Lejos de nosotros la idea de introducir en la vía determinista, como legítimamente podría pensarse, este arte, el más positivo de todos; insensible a todo cuanto no sea hecho bruto, pura apariencia, nos ofrece, por el contrario, la idea de un universo jerarquizado, ordenado hacia un fin último. Detrás de lo que el film ofrece a los ojos, no estamos obligados a buscar la existencia de átomos, sino la de un más allá de los fenómenos, de un alma o de cualquier otro principio espiritual. Ante todo, lo que aquí os propongo buscar en esta revelación es la poesía de una presencia espiritual [1].

De lo que se hace eco la siguiente observación de Eric Rohmer:

> No me perdono el haber confundido la causa del cine con la de una tesis no solamente clásica sino además espiritualista. Mientras que el arte moderno nos invita a meditar sobre las bases orgánicas del hombre, el cine encuentra su ser en su condición espiritual; paradójicamente, pero con total seguridad, considero este último objetivo como el más apto para ser puesto en claro [2].

Lo que supone simplemente confundir el universo del cineasta, orientado de hecho y dirigido hacia un fin último, con lo real inmediato, siempre disponible y contingente, y tomar el mundo imaginario de un autor por un «en sí» trascendental. Exactamente confundir la gimnasia con la magnesia.

Lo que Bazin, Agel y muchos otros espiritualistas denominan alma, ese supuesto «más allá de los fenómenos» que el film pone efectivamente de relieve, no es más que un «más allá de las apariencias». O mejor dicho, una apariencia nueva nacida de un modo de aprehensión no habitual. Es, si se quiere, un «más allá» de las aprehensiones (y de las comprensiones) inmediatas de la conciencia: percibimos lo que un ojo —aunque sea mecánico— ha percibido con anterioridad, lo que una imagen ha estructurado antes; el dato de una percepción que no es la nuestra, de un esquema organizador que no es nuestra conciencia. Ya lo hemos dicho de otra manera: ante la imagen cinematográfica tomamos conciencia de un real organizado por esa imagen (organizado *en* imagen) aunque a través de esa imagen lo que vemos sea lo real inmediato, que se encuentra de este modo afectado de un coeficiente de irrealidad o de extrañeza que produce el cambio y hace pensar en esa espiritualidad, en esa magia con que nos llenan los oídos. Esta operación tiene en sus efectos, sin duda, algo de mágico y de fascinante, pero este algo mágico y fascinante revela los fenómenos de la percepción y en modo alguno un «en sí» metafísico. En varias ocasiones hemos subrayado el hecho de que lo real cinematográfico es un real *mediatizado.* Entre el mundo real y nosotros está la película, la cámara, la representación, en el caso límite de que no haya, por añadidura, un autor. Por mucho que insistamos en este punto nunca será suficiente en un tiempo en que se nos habla del «cine verdad», como si el cine tuviera el poder de registrar una «verdad en sí», que nos sería revelada por él; verdad de la que antes convendría demostrar que existe...

Claramente se ve que el idealismo finalista y espiritualista de Bazin —que curiosamente se confunde con un realismo ingenuo— va en contra del examen fenomenológico que pretendía. Más que nunca, la estética remite aquí a una metafísica. Más adelante trataremos de abordar el problema.

Entretanto, veamos las consecuencias de esta concepción del cine: puesto que la cámara nos da la imagen de un mundo «objetivamente puro», testigo de lo absoluto que lleva en sí, conviene, sin duda, registrarlo *tal cual* es, es decir, globalmente, sin perjudicarlo con una intención organizadora (un desglose, un montaje) que encerraría el peligro de introducir cierta subjetividad en el seno de su «realidad verdadera». Lo ideal consiste en tender hacia una especie de constatación, de capta-

---

[1] En *Cahiers du Cinéma*, 51.
[2] En *Cahiers du Cinéma*, 52.

ción de lo real «en su realidad plena y actuante», aunque esté concertado de modo dramático. A los realistas tradicionales que «analizan la realidad, realizando una síntesis conforme con su concepción del mundo», Bazin opone el «neorrealismo» italiano, que según él «rechaza el análisis de los personajes y de su acción y considera la realidad como un bloque, no incomprehensible sino indisociable». Se trata de «una selección ontológica en el sentido de que la realidad que nos es restituida es una imagen global» («Défense de Rossellini»).

Siguiendo en este punto a André Bazin, el abate Ayfre desarrolla y precisa lo siguiente:

> Existe, sobre todo, esa forma de tomar a contrapié el análisis, de poner fin a una visión estanca del hombre y del mundo, de dejar de hurgar sutilmente los «caracteres» o los «ambientes», de poner todo ello en cierto modo entre paréntesis, intentando una aprehensión total, sucesivamente total, a la manera de un ser en el tiempo, de sucesos humanos concretos en los que está copresente el misterio entero del universo. Dicho de otro modo, el misterio del ser sustituye a la claridad de la construcción [...]. ¿No es sorprendente comprobar que esta forma del realizador de ponernos frente a un acontecimiento humano globalmente considerado, absteniéndose de trocearlo y de analizarlo, dando en torno a él simplemente rodeos, describiéndole de modo concreto y operando de tal suerte que en el espectáculo mismo cese la conciencia del espectáculo, en el juego la conciencia del juego, o dicho de otro modo, concediendo siempre la primacía a la existencia sobre la esencia, no es sorprendente comprobar que este método se acerca extrañamente a lo que los filósofos llaman descripción fenomenológica [...]? No se puede negar que Rossellini (y algunos otros con él) ha intentado, como Husserl, ir «Zu den Sachen selbst», a las cosas mismas para pedirles que se manifiesten por sí mismas («Néo-réalisme et phénoménologie»).

Que «en el espectáculo mismo cese la conciencia del espectáculo, en el juego la conciencia del juego», he ahí un propósito al que nos adherimos plenamente. Pero no se trata más que de una cuestión de escritura, de puesta en escena, y más tarde la analizaremos. Sin embargo, esa pretendida «primacía de la existencia sobre la esencia» de la que se jacta refiriéndose a la fenomenología y que, imitándola, sirve para realizar el cambio, no tiene otro objeto que preservar una «esencia» cuya existencia no sería más que el pálido reflejo (revelando éste a aquélla, que estaría copresente en él, contenida implícitamente en su realidad concreta):

> De ello debe desprenderse necesariamente un sentido total de la existencia. Pero no en forma de tesis, que el film estaría obligado a demostrar o al menos a mostrar, tesis que sería previa incluso a la concepción del film —para emplear una fórmula de dominio público, la esencia precedería a la existencia—; aquí, por el contrario, el «sentido» forma parte integrante de la actitud concreta de que se trata. De ahí su ambigüedad *(ibid.).*

Para que quede bien claro que no se recurre a la psicología tradicional, para la cual la esencia precede a la existencia, se asocia esta «anterioridad» a la temática del film. La esencia así entendida se convierte en la «tesis», mientras que la esencia trascendental «forma parte de lo real concreto», que, por supuesto, se encarga de «revelarla». Ya se ve a dónde conduce el apriorismo metafísico. Se presenta a los universales como necesariamente existentes y, tomando una operación de conciencia por una realidad metafísica, se los encuentra en «la expresión profunda de lo real concreto». Todo lo contrario a una descripción fenomenológica.

Suponiendo que las cosas sean así, para «captar el misterio del ser» al término de una aprehensión total —incluso «sucesivamente total, a la manera de un ser en el tiempo»—, convendría *necesariamente* registrar la totalidad del acontecimiento, seguirlo de principio a fin con y entre las contingencias que supone. Ahora bien, a menos de hacer un film que dure lo que duran las cosas, es decir, un film sin principio ni fin; a menos de concebir un objetivo de 360 grados, una pantalla circular y, por supuesto, un espectador «ideal» dotado de seis pares de ojos y capaz de abarcar de una sola mirada el espacio que le rodea, el campo más «total» será siempre limitado y su duración, si no se cierra sobre sí misma, se reduce al menos a instantes sucesivos necesariamente discontinuos. En última instancia, habría que concebir un drama que se desarrollase en un lugar único y que durase lo que dura el tiempo de proyección. Pero no hay ninguna situación que no sea consecuencia de alguna otra, ningún drama que contenga en sí mismo las razones que lo determinan. Por tanto, sus límites serán arbitrarios, tan completamente arbitrarios como arbitrarios son los límites del plano o de la secuencia. Llevados hasta sus últimas consecuencias, el «no montaje», la negativa a interpretar lo real entendido como un «dato objetivo puro» abocan al absurdo. El film ideal sería, en esencia, una pieza en un acto desarrollada en un solo decorado. No exagero: el propio Bazin nos lo dice: «En última instancia podríamos imaginar perfectamente un film de Stroheim compuesto de un solo plano tan largo y tan amplio como se quiera» *(Ibid.)* O la negación del cine por el cine.

De hecho, en el mundo no hay más que un film que «en realidad» se componga de un plano único indefinidamente proseguido y que comprenda la simultaneidad de mil actos diversos recogidos en un solo acto global. Es el mundo mismo. Incluso a escala cósmica, el mundo no sería visible más que *sub specie aeternitatis*. Dios es para sí mismo su único y propio espectador.

Como nos es imposible ponernos «en el lugar de Dios», limitados como estamos, nunca podremos tener —de cualquier cosa— más que una visión fragmentaria. Hay que resignarse. Y fragmentación por fragmentación, la fragmentación de lo real en planos y en secuencias no es más arbitraria que cualquier otra. Sin contar con que lo «real» que se querría captar en su continuidad espaciotemporal íntegra, con objeto de recibirlo «en la pureza objetiva que nos revela su esencia», es un real eminentemente compuesto: una *realidad dramática* cuya finalidad y motivaciones son esencialmente subjetivas. Sería cuestión, por tanto, de captar la esencia trascendental de una construcción íntegramente subjetiva tomada por una realidad objetiva imparcial. ¡Ya se ve dónde vamos!... Bazin no quiere otra cosa:

> En Stroheim la realidad *confiesa su sentido* como el sospechoso durante el interrogatorio incansable del comisario. El principio de su puesta en escena es simple: mirar el mundo desde tan cerca y con tanta insistencia que termine por revelar su crueldad y su fealdad *(ibid.)*.

Si el principio fuera tan simple, todo el mundo sería Stroheim... Además, el mundo sólo «revela su crueldad y su fealdad» porque el autor le incita a hacerlo. Si es preciso le fuerza a hacerlo... El realismo de Stroheim es, ante todo, una «síntesis conforme con su concepción del mundo», y su universo está tan estilizado como el de Lang o el de Murnau, con la diferencia de que, en su caso, no son los decorados o los objetos los que se hallan sometidos a determinada interpretación, sino la situación y los personajes. Tomar el realismo crítico de este autor, a un tiempo sardónico y caricaturesco, por una realidad objetiva que por sí misma «confiesa su sentido», no deja de ser una hermosa falacia.

Y cuando se trata de una realidad «documental» los límites, como acabamos de ver, no son menores. Además, el arte no es

sumisión a lo real. Si lo que se pretende es lo «real integral» basta con bajar a la calle. Cada cual puede ver allí al menos lo que le plazca.

Si se olvidan estas consideraciones metafísicas, esta «alma de las cosas» que las cosas entregarían por sí mismas a través de la clara mirada de la cámara, resulta evidente que la captación de un momento dramático en su desarrollo concreto permite «captar» lo que de único y, al mismo tiempo, de contingente tiene. Pero este es un problema muy distinto. Y las condiciones, incluso las necesidades de los planos largos o de los movimientos de cámara, no suprimen las necesidades, ni siquiera las *condiciones* del montaje. Lo único que hacen es cambiarlas.

Bazin advierte que

> los montajes de Kulechov, de Eisenstein o de Gance no mostraban el acontecimiento: lo aludían. Sin duda tomaban la menor cantidad posible de sus elementos de la realidad que trataban de describir, pero la significación final del film se apoyaba mucho más en la organización de esos elementos que en su contenido objetivo.

Es evidente. Pero Bazin registra el hecho como si fuera una enfermedad o una tara, una debilidad de lenguaje. Compara ese tipo de montaje y el montaje actual sin preguntarse *por qué* aquél era así, y presta a esa forma de cine intenciones semejantes a las del cine contemporáneo. Con lo cual se equivoca de cabo a rabo.

Por razones a las que más tarde volveremos, el film se orienta cada vez más hacia la captación de los caracteres y de los comportamientos en el curso de una *evolución* narrativa. El registro de la duración —una *duración homogénea*— es, por tanto, una necesidad *básica*. De ahí que los planos largos se adecuen a esa duración *significante*.

No ocurría lo mismo en la mayoría de los films mudos, cuyo objetivo consistía en registrar hechos brutos: la duración era en ellos más actuada que actuante. Al no poseer el *tiempo* más que un valor descriptivo, convenía ir a lo más corto, sugerir los efectos o las causas sin insistir en las incidencias secundarias. Este lenguaje cursivo, dinámico, era el de la epopeya (en el sentido más genérico de la palabra). La psicología, de la que esos films no se hallaban exentos, era una psicología «de síntesis», más sugerida que descrita, más descrita que analizada. De todas formas, era una psicología *sin duración:* los individuos se revelaban por los *actos*, siempre paroxísticos. Eran presentados en estado de *crisis*, con ayuda de un drama o una tragedia. De ahí ese montaje entrecortado, esos efectos violentos, tajantes como los caracteres cuyo valor ponían de manifiesto.

Si tenemos en cuenta todo cuanto separa el cine mudo del hablado, si tenemos en cuenta los flexibles medios (trávelling, grúa, etc.) de que se beneficia el cine, cuando un director hábil se encuentra hoy día ante casos semejantes actúa de modo igual. Utiliza esta técnica, estos procedimientos, estas figuras de estilo, porque en ese caso son los más eficaces. Ya lo habíamos dicho: no se escribe un poema de la misma forma que una novela, ni una obra psicológica como una tragedia. Negarlo supone ignorar las condiciones mismas del lenguaje y del estilo: supone no querer considerar la expresión literaria sino a través de Proust exclusivamente, o a través de Hugo exclusivamente, pensando que sólo se podría instaurar y hacer válido al uno rechazando necesariamente al otro. Lo cual puede servir para un manual, pero en modo alguno para una estética.

Por otro lado, es absolutamente falso que «todas las formas de ese montaje hayan tenido en común el sugerir la idea mediante la metáfora o la asociación de ideas», o proporcionar «un resultado abstracto cuyas premisas no aparecen en ningún elemento concreto». Aunque así haya sido en el efecto Kulechov (interesante por sus consecuencias pero falso en su principio), o en la «cinedialéctica» eisensteiniana, ya hemos visto que fueron formas «excesivas». ¡No se puede condenar el empleo de adjetivos porque un autor los utilice de modo abusivo!

Es igualmente falso afirmar que en *La rueda*

> Abel Gance nos proporciona la ilusión de la aceleración de una locomotora sin haber recurrido a verdaderas imágenes de velocidad (porque después de todo las ruedas podrían girar sobre sí mismas), sólo mediante la multiplicación de planos cada vez más cortos *(ibid.)*.

En primer lugar, es un error pensar que «las ruedas podrían girar sobre sí mismas». Puedo hablar con conocimiento de causa, por haber rodado primeros planos de ruedas y bielas en el «banco de ensayo» para *Pacific 231*. Tuve que rechazarlos todos porque incluso viendo sólo lo alto de las ruedas o el movimiento de las bielas se podía percibir de modo perfecto que, pese a girar a toda velocidad, la locomotora no avanzaba. No vibraba, no «vivía»; el cuerpo estaba inerte. Además, aunque es cierto que el montaje de Gance comporta una serie de primeros planos que reaparecen con tiempos cada vez más cortos (ruedas, bielas, raíles, paisaje que desfila, etc...), *en primer lugar* se ven planos generales que muestran a un mismo tiempo (en trávelling) la locomotora *y el paisaje*, es decir, «auténticas imágenes de velocidad» en el sentido más concreto y más descriptivo de la palabra. Imágenes que aparecen entrecortadas por planos de detalles que vienen a *añadirse* a la descripción. Luego los planos generales se hacen cada vez menos frecuentes, tanto que al final los planos de detalle subsisten ellos solos, según un montaje cada vez más corto; pero el «contenido» de cada uno de ellos testimonia una velocidad creciente de la máquina. Ya hemos examinado esta forma al hablar de *El nacimiento de una nación* (cabalgada del Ku-Klux-Klan). Al parecer Bazin no ha sabido ver la disposición lírica de un montaje semejante, pese a haber notado por lo menos sus efectos —salvo que se haya negado a verla negándola «por principio» por no estar (evidentemente) conforme con la expresión de una duración psicológica.

Cierto que en los últimos tiempos se ha abusado singularmente de tal clase de montaje. Se ha llegado incluso a ver en él el fundamento de la expresión cinematográfica, por la sencilla razón de que los planos eran percibidos como ritmo a causa de su brevedad y de su sucesión acompasada. Al hacer su aparición la «música visual» y poner de manifiesto su poder, las teorías que de ello se derivaron no tuvieron otro objeto que llevar al film por las vías del «ritmo puro», después de haberlo desorientado por las del teatro o las de la pintura, tal como se hace hoy al no querer ver en él otra cosa que un «aspecto de la literatura»...

Para sugerir ese «montaje corto», ¡cuántos coches embalados, cuánta embriaguez, cuánto vértigo!... Cada uno se esmera por mostrarse más fuerte en el manejo de sensaciones jadeantes. Se han llegado a ver cosas pasmosas: ¡un banquete en montaje corto!... Se veía a uno de los invitados trinchar un faisán, a otro hincar el tenedor, a aquél limpiarse la boca, al otro beber, a otro más comer glotonamente, luego al primero otra vez, y al segundo, y de nuevo al tenedor, el vaso, la mano, la mandíbula, todo ello en un ritmo acelerado totalmente incoherente, que es un ejemplo de imbecilidad técnica y que era de una comicidad irresistible, totalmente, ¡ay!, involuntaria...

Al igual que la selección de los temas, la utilización de los procedimientos no es con frecuencia más que una cuestión de modo. Un capricho sigue a otro. Proseguir es nueve veces de cada diez correr a ciegas sobre una pantalla para aparentar estar «*à la page*». Lo más notable es que en literatura (o en pintura) ocurre lo mismo. Después de la frase larga y elaborada de Marcel Proust, vino la frase breve y precisa de Blaise Cendrars. Durante diez años no se ha escrito en otro estilo que el telegráfico, a la sombra de Joseph Delteil. Después de hacer caído en Bergson, se ha caído en el freudismo.

Hoy se «hace» existencialismo, a no ser que se haga objetivismo a lo Robbe-Grillet. En cuanto al teatro, era de buen tono dar vueltas en torno a Bernstein, luego a Pirandello, luego a Sartre o a Girandoux. Hoy, si no se hace Ionesco, se pone en escena algo que se le parece.

Sólo una cosa es cierta: durante los años 1924-1930, el montaje era predominantemente *alusivo*. Lo *sugerido* gozaba de mayor predicamento que lo *representado*, porque lo representado entonces carecía en cierta forma de peso, carecía de espesor. Debido al irrealismo más acentuado del cine mudo, los hechos por sí mismos no tenían más que un valor *indicativo*. Por tanto, desaparecían —o podían desaparecer— tras la significación de que estaban cargados. Con evidentes excepciones, el cine mudo era épico o lírico. Después, al haber dado la palabra (entre otras cosas) una «presencia» más concreta a los personajes y a los acontecimientos, y al haber encontrado en él el realismo psicológico una forma adecuada a las necesidades de su expresión, era normal que el cine se orientase por esa vía. Como consecuencia de afirmarse los hechos de un modo más evidente o más sensible (simultaneidad de acciones, ambigüedad de comportamientos, etc.), ya no era preciso, y resultaba incluso imposible, hacerlos desaparecer detrás de una alusión, de una sugerencia o de cualquier signo exterior. Por eso, el montaje se hizo esencialmente narrativo, es decir, más particular y sutilmente *elíptico*.

Hoy día ese montaje no sólo asegura una sucesión armoniosa y, por supuesto, rítmica de los planos, sino que además, y sobre todo, *construye* la obra; asegura su desarrollo a la vez temático, dramático, psicológico y temporal. Rige el orden, el encadenamiento, la relación de las secuencias. En lugar de ser como antes simples partes puestas una tras otra, «continentes» amorfos de un grupo de planos significativos, las secuencias se han vuelto *significantes por sí mismas*. Siguiendo a la realidad de los acontecimientos en su desarrollo concreto, son otras tantas células orgánicas, constitutivas de la narración cinematográfica con igual derecho que los planos. Hasta cierto punto sería, por lo tanto, lógico llamar «planos-secuencias» a ciertos planos largos debidos a la movilidad de la cámara.

Hemos criticado ese nombre porque el término de «plano» pierde ahí su significación precisa, para convertirse en sinónimo de «toma de vistas». Pero sería erróneo pensar que esta forma de montaje suprime la significación alusiva de las imágenes. Antes bien, todo lo contrario. Además de que la sugerencia es siempre posible, la cualidad de *signo* adquiere ahí un valor nuevo. La diferencia, por otro lado considerable, estriba en que esta cualidad no es consecuencia del montaje, o no lo es necesariamente. En vez de ser función de un plano de detalle introducido arbitrariamente en la continuidad, esa cualidad *depende de una situación privilegiada otorgada al objeto en la organización espacial del campo*. Producida en el espacio, en lugar de establecerse en la duración, se convierte en fruto de una *coincidencia* en lugar de serlo de una *implicación*. No obstante, sin contravenir la ley de la coalescencia, se podría casi decir que hay una especie de implicación de otro orden, al encontrarse las cosas ayer destacadas en el tiempo por el montaje destacadas hoy en el espacio. Hay, en efecto, coincidencia, pero el objeto considerado se sitúa en *otro plano* espacial distinto al de las demás partes del campo. Más aún, siempre hay implicación de este objeto en relación con el suceso del plano precedente que se prosigue en el plano siguiente, y así sin interrupción.

Volvamos a tomar el ejemplo del señor que mira la lámpara situada sobre su mesa de despacho. Ya vimos que, por un lado, se podía conceder cierta libertad a su mirada; y que, por otro, se podía *implicar* a la lámpara en esa mirada misma. Ahora bien: si se utiliza la profundidad de campo —aunque sea en grado mínimo—, se pueden concordar esas dos exigencias contradictorias. En efecto, basta con disponer la cámara (y por supuesto, el personaje y los objetos) de tal forma que se vea en primer plano —en un primer plano— la lámpara situada en una esquina de la mesa, la mesa, los diversos objetos e incluso el señor mismo colocado más allá. De este modo se ve claramente que si el señor ha elegido contemplar la lámpara, tal elección es totalmente fortuita: ninguna obligación llegada del exterior se lo impone. Al mismo tiempo la lámpara, «privilegiada» de esta suerte, adquiere un valor de signo de igual importancia que el primer plano antes implicado en su mirada. De este modo, el realismo psicológico queda a salvo y la realidad del acontecimiento —demos aquí la razón a Bazin— es captada globalmente en su espacio-tiempo real.

De lo que precede se puede deducir fácilmente que nunca fue más importante el montaje. Pero «esto no es montaje

—afirman Bazin y sus discípulos—. Esta definición de las estructuras, de las elipsis y de los empalmes, así como de las situaciones y los movimientos, corresponde al guión técnico».

Estoy tanto más de acuerdo en cuanto que para mí es lo mismo. Lo he dicho antes y lo digo una vez más: el guión técnico es el montaje teórico, la puesta en escena teórica. Es la película «sobre el papel». Las tres operaciones, guión técnico, realización, montaje, no difieren más que en el plano artesano. La puesta en escena se hace ya en el guión técnico, que prevé y concibe los planos «con vistas a un cierto montaje», el montaje se realiza ya al rodar los planos «con vistas a ciertos empalmes», y la realización se continúa en el montaje que acaba y termina el film. Al insertar las «incertidumbres del azar» en las condiciones de la puesta en escena, el rigor del vínculo «guión técnico-realización-montaje» convierte a estas tres operaciones sucesivas en aspectos diferentes de la misma operación creadora.

Lo que falsea el juicio y la concepción del montaje en muchas personas es una forma de proceder muy de moda en el cine americano —y también a veces en el francés—, consistente en convertir cada escena en plano general, para luego captar la totalidad desde ángulos diversos según una sucesión de planos más o menos cercanos. Provisto entonces de un material considerable, el montador tiene libertad de elegir. Puede «construir» el film a su gusto. Este método se llama de «cobertura» porque los ajustes siempre son posibles, cualquiera que sea la combinación adoptada.

¿Es preciso decir que nunca hemos entendido el montaje en ese sentido? Se trata de un método *industrial* donde todos —guionista, director, montador— se reparten las tareas con objeto de lograr una solución práctica lo más elegante posible. Buena o mala, la obra así realizada se inscribe en el orden de la producción estándar, pero nunca es, ni podría ser, expresión de un *artista*. Ahora bien, en una obra de este tipo, estudiamos los medios cinematográficos incluidos y utilizados con vistas a una creación *personal*. No se trata de hacer recetas de cocina. Pero ¡cuántos críticos, cuántos teóricos toman estas recetas —que nosotros no despreciamos, por lo demás, por lo que tienen de *utilitario*— por principios *básicos*! He ahí un buen ejemplo del confusionismo que reina en la profesión.

Lo que nosotros entendemos, lo que siempre hemos entendido y comprendido por «montaje», es el hecho de ajustar los planos según una *intención premeditada*, de tal forma que cada escena o cada parte de escena venga a insertarse en un momento *determinado* en la continuidad, según un ángulo, un encuadramiento, y un movimiento también determinados. No se rueda un mismo plano desde diferentes ángulos para «luego coger aquel que produzca mejor efecto», para «cubrirse», como suele decirse. Cada plano supone un ángulo, y *uno sólo*, que responde a una *necesidad interna*, y no aquél o éste escogidos a la buena de Dios. Y cada uno de ellos se inscribe natural y *necesariamente* entre aquellos que lo provocan y justifican. De este modo el montaje y el guión técnico son dos aspectos complementarios de una misma operación creadora. Lo demás no es más que «fabricación».

Para terminar con estos problemas del «no montaje»: cuando se sabe que en el espíritu de Bazin estas ideas han nacido de los films de Orson Welles y en especial de *Citizen Kane*, cuyos planos largos «suprimen incluso la noción misma de montaje», ¿no sería mejor interrogar al responsable, es decir, al propio Orson Welles? He aquí lo que respondió al teórico:

> Para mí, casi todo lo que se ha bautizado con el nombre de puesta en escena es un gran *bluff*. En cine hay realmente muy pocas personas que sean directores, y entre éstos, hay muy pocos que hayan tenido en alguna ocasión oportunidad de dirigir. La única dirección de importancia real se ejerce durante el montaje. Yo necesité nueve meses, a seis días semanales, para montar *Citizen Kane*. Sí, yo monté los *Ambersons*, pese a que había escenas de las que yo no era autor, pero mi montaje fue modificado. El montaje de base es *mío* y cuando una escena del film se sostiene es porque yo la monté. [...] Para mi estilo, para mi visión del cine, el montaje no es un aspecto, *es el aspecto*. Dirigir una película es una invención de personas como usted: no es un arte, todo lo más es un arte durante un minuto diario. Ese minuto es terriblemente crucial, pero ocurre pocas veces. El único momento en que se puede ejercer un control sobre el film es el montaje. [...] Las imágenes por sí mismas no son suficientes; son muy importantes, pero no dejan de ser imágenes. Lo esencial es la duración de cada imagen, lo que sigue a cada imagen: toda la elocuencia del cine se fabrica en la sala de montaje.
>
> [...] No creo que la cantidad de trabajo en el montaje esté en función de la brevedad de los planos. Es un error pensar que los rusos trabajaban mucho el montaje porque se dedicaban a filmar planos cortos. Se puede pasar mucho tiempo en el montaje de un film a base de planos largos, porque no basta con pegar una escena después de otra[3].

Con toda lealtad debemos reconocer que la negativa de Bazin apuntaba mucho menos a la «operación necesaria para la construcción cinematográfica» que al «efecto de montaje». Pero si este efecto se denomina así es porque la yuxtaposición de dos planos, A y B, que tiene por fruto una implicación X (significación, sugerencia o alusión) no se podía lograr en tiempos del cine mudo más que «ensamblando» dos planos *fijos*. Ahora bien, lo que cuenta no es el plano, sino el detalle puesto de relieve: el objeto (o el hecho) A se relaciona con el suceso B. Dicho de otro modo, *es la relación obtenida y no la forma de obtenerla*, aunque evidentemente, esta forma entra en juego.

---

[3] Entrevista con Orson Welles, *Cahiers du Cinéma*, 84.

Como acabamos de ver, el efecto de montaje (o su homólogo) podía ser obtenido en el interior del plano por la simple «valorización» del objeto. A este respecto, el vaso de Susan en *Citizen Kane* es el ejemplo con más fuerza, casi tan célebre como los quevedos del *Potemkin*.

Pero también hemos visto que en ese caso la simultaneidad de los términos A y B suprime —poco más o menos— las cualidades *implicativas* del efecto de montaje. Al no ser «engendrada» (puesto que es percibida inmediatamente), la relación A/B pierde las cualidades referidas a los lazos de causalidad (reales o aparentes). B ya no es (o no puede *parecer ser*) consecuencia de A. El signo pasa de implicativo a sincrético: en cierto modo, el vaso de Susan es el signo del plano de que forma parte, o si se prefiere, el «lugar significante» del campo del que aparentemente se separa. La implicación no es ya el hecho de la relación del objeto B (primer plano) con un conjunto A (que le precede o le sigue), sino la relación del conjunto A/B (que constituye el plano en su totalidad) con otro conjunto (real o imaginario). O dicho de otro modo:

En un montaje normal tendríamos lo siguiente: A, Susan, acostada en su habitación (plano total). B, el vaso, sobre la mesilla de noche, con la cuchara y los somníferos (primer plano). La idea sugerida es la tentativa de envenenamiento de Susan. Tal idea viene *engendrada* por la sucesión de los dos términos. De hecho, el vaso *implica*, por relación, la idea de envenenamiento. Por lo tanto, se convierte en el *signo concreto* de esta idea, su figuración simbólica momentánea.

En «campo total» tenemos: Susan, acostada en su habitación, y en primera línea (visto en primer plano) el vaso sobre la mesilla de noche. De este modo la idea no queda engendrada por la relación de términos sucesivos: queda *inmediatamente estructurada*. Y por lo tanto, el vaso no implica la idea de envenenamiento: lo *testimonia*. A este respecto sigue siendo un *signo concreto*, pero signo (o figuración simbólica) de un *hecho* más que de una idea.

Aunque la relación sea esencial, vemos que la manera de producirla hace que signifique de otro modo y, por lo tanto, otra cosa distinta. Por tanto, si la significación es función de la forma, ninguna forma podría, de modo genérico y decisiso, reemplazar a otra.

Examinemos ahora otro aspecto. La extensión temporal puede ser hallada sin tener que recurrir al «ensamblado» de dos planos fijos. Tras una breve panorámica o un trávelling, la cámara puede descubrir (en primer plano o en plano de conjunto) un objeto cualquiera cuyo sentido alusivo puede repercutir sobre los acontecimientos descritos.

La diferencia principal estriba en que en el montaje propiamente dicho se produce una ruptura brusca; se pasa instantáneamente de A a B; de ahí ese *efecto de choque* que puede ser necesario (sorpresa, contraste, oposición, etc...). Por el contrario, con el trávelling se pasa *gradualmente* del uno al otro: B sigue a A; se añade a él, pero no se le opone o por lo menos, aunque el *sentido* del objeto (o del hecho) pueda oponerse al del suceso A, la oposición no es más que de significado. El objeto se *integra* en el conjunto concreto. El carácter de signo se *distingue* más de este objeto, mientras que en el efecto de montaje se adhiere de tal forma a la cosa que ésta termina por convertirse sólo en el «soporte» de una idea. Repitámoslo una vez más: en las relaciones conseguidas por «no montaje», lo concreto tiene un poder efectivo mucho mayor; los objetos adquieren un «peso», un «espesor» que a veces les era negado: el signo se empareja al objeto sin identificarse con él. Con lo cual, si no más alusivo, al menos es más sutil.

Sea como fuere, puede decirse que toda la semiología del logos cinematográfico se desprende de las significaciones implicativas o alusivas debidas a la puesta en relación de cosas o de acontecimientos cualesquiera. Ahora bien, aunque estas relaciones no siempre sean el *hecho* del montaje, constituyen —o reflejan— exactamente su *espíritu*. Hablar de montaje, por tanto, no es necesariamente hablar de ensamblado o de pegado, sino de esta forma significante. Y en este sentido lo entendemos nosotros aquí.

Entre estas relaciones múltiples, el *contracampo* es uno de los hechos más notables y característicos de la especificidad cinematográfica.

Ya hemos visto lo que había que pensar del «campo-contracampo». El empleo que de él hacen los mediocres apenas si es más irrisorio que el de cualquier otro procedimiento empleado sin sentido o utilizado sistemáticamente. Pero el contracampo no tiene nada que ver con ese juego de ping-pong que consiste en alternar, según una cadencia más o menos rápida, dos campos que se oponen. El contracampo, para cualquier punto de vista, es simplemente el punto de vista diametralmente opuesto, o por lo menos, el campo inverso considerado según una latitud variable. Es el «cuarto muro» descubierto y considerado objetivamente. El campo único es el espacio teatral (de tres lados), y la ausencia de contracampo, la visión del señor situado tras la concha del apuntador. Desde el instante en que hay movilidad de puntos de vista y desplazamiento en el espacio hay cine y, por tanto, contracampo. Se podría enunciar esta verdad primera, a saber: que «todo punto de vista es necesariamente el contracampo de algún otro», incluso aunque ese «otro» no forme de modo efectivo parte de la secuencia. Gracias a la multiplicidad de ángulos, ese «otro» se halla de hecho implicado en el conjunto. Además, la seudoestética del «no contracampo» (corolario del «no montaje»), que sirve de bandera a determinado tipo de cine, no se sostiene a no ser contentándose con palabras.

A menos de entender por esto que se evitan las facilidades del ping-pong (y en tal caso sólo el campo-contracampo es objeto de discusión), no hay ningún film válido que no cultive o explote el contracampo. Las películas de Antonioni —campeón de tal estética— están llenas de esos elementos. Los contienen casi con tanta intensidad como ese «modelo de película en un solo plano» que fue *La cuerda* contenía planos diversos; lo cual no es poco.

Como prueba, sólo quiero este ejemplo de «toma de vista unitaria», de donde han salido algunas de las ideas de Bazin, a quien dejo el cuidado de comunicárnoslas:

> Ahora bien, esta realidad dramática ha sido concretada de hecho por un decorado, no troceado entre varios platós del estudio, sino construido efectivamente y de modo completo en el patio del estudio de Billancourt. En este vasto complejo, cada parte importante del decorado (la conserjería, la lavandería, la gran escalera, la sala de composición, el despacho de Batala)... ocupaba su sitio real en torno al patio, cuyo centro se convirtió en el lugar geométrico de toda la acción. Subrayemos un detalle significativo: el pavimento del citado patio es concéntrico.
>
> Se comprende entonces que si la profundidad del campo es, en efecto, el modo de toma de vista siempre lógica cuando la acción transcurre en uno de los elementos periféricos del decorado, la panorámica ha de ser el movimiento de aparato específicamente impuesto por esta disposición general cuando la acción es captada desde el patio.
>
> De ahí ese rasgo genial último de la puesta en escena, el calderón, el acorde perfecto que va a cristalizar toda la estructura espacial de la película: la panorámica de 360° y a «contrasentido» que toma a Lange en el despacho de Batala, hace que lo sigamos a través del estudio, luego por la escalera y por último salgamos a la escalinata. Entonces la cámara le abandona y en lugar de continuar tras sus pasos gira en sentido contrario, barriendo todo el patio y enmarcando al actor en el ángulo opuesto, donde acaba de reunirse con Batala para matarlo. Este sorprendente movimiento de cámara aparentemente contrario a toda lógica tiene quizá justificaciones secundarias, psicológicas o dramáticas (proporciona una impresión de vértigo, de locura, crea un suspense), pero su razón de ser resulta más esencial: es la expresión espacial pura de toda la puesta en escena[4].

Este movimiento de cámara empleado por Jean Renoir en *El crimen del señor Lange* responde de modo perfecto a su cometido. Lo inquietante es que Bazin se apoya en este tipo de puesta en escena para establecer, además de su teoría del «no montaje», la del «no contracampo»; porque si no hay montaje alguno —por ser ininterrumpida la toma de vistas— lógicamente a partir de ese ejemplo se puede establecer también una teoría del «contracampo absoluto». En una panorámica de 360° se puede comprobar, en efecto, que todo ángulo corresponde a algún otro que se le opone y que la cámara describe necesariamente en el curso de su giro. Es de geometría elemental... El «no contracampo» de los films de Antonioni responde con bastante exactitud a esta definición, pero para nuestros teóricos, desde el momento que el contracampo no es un fruto del «efecto de montaje», es decir, desde el instante en que no es «campo-contracampo», no debe ser, sin duda, un contracampo...

Ya se ve a dónde llevan todas esas confusas teorías. Aunque con frecuencia justas por lo que describen, son siempre falsas por las generalidades que se pretenden sacar de significaciones fortuitas. Lo peor es que, erigidas pronto en dogma, se convierten en sistema fuera del cual no hay salvación, al menos a los ojos de sus oficiantes. Admítase que para nosotros el cine sea algo distinto a una sucesión de pequeñas camarillas.

Además de estas discutibles teorías, se hace constantemente uso de definiciones falsas debidas al empleo de términos impropios. Tal ocurre con la metáfora y el símbolo.

---

[4] Artículo sobre «Le crime de M. Lange», en *Télérama*.

Ya hemos visto que la comparación metafórica (el «cómo») era imposible en cine, es decir, en una continuidad lineal. Sólo sería posible gracias a la polivisión (continuidades paralelas, efectos armónicos o de contrapunto, etc...). Por razones análogas, la metáfora en sí misma resulta impracticable en la pantalla. Cuanto se entiende por metáfora es de orden comparativo o simbólico, nada más.

> Denomino metáfora [dice Marcel Martin] a la *yuxtaposición* mediante el montaje de dos imágenes cuya confrontación debe producir en el espíritu del espectador un choque psicológico cuyo objetivo estriba en facilitar la percepción y la asimilación de una idea que el realizador quiere expresar mediante la película *(Le langage cinématographique).*

Es exactamente la definición del efecto de montaje. Si así fuera, toda significación debida a este efecto sería metafórica, lo cual nos parece singularmente abusivo, porque, de hecho, ninguna expresión de ese género podría resultar de él. A título de ejemplo Martin cita la secuencia de apertura de *Tiempos modernos:* a las imágenes que muestran un rebaño de corderos les suceden imágenes que muestran, unas, la multitud saliendo de las bocas del metro, otras, a obreros que entran en una fábrica. Cita asimismo la secuencia final de *La madre* (de la que nosotros ya nos hemos valido): los manifestantes en el paseo a lo largo del Neva y el río arrastrando el hielo que se rompe contra los arcos del puente. Pero nosotros mantenemos que no se trata —tanto en este como en los demás casos— más que de una relación comparativa, de una asociación de ideas, *por repercutir simbólicamente uno de los dos términos sobre el otro,* y no de una metáfora.

Abramos nuestro *Larousse:* dice: «Figura de retórica mediante la cual se lleva la significación propia de una palabra a otra significación que sólo se le ajusta en virtud de una comparación sobreentendida.» Por tanto, es indispensable: 1.º) que la comparación se *sobreentienda;* 2.º) que la significación sea llevada de un término a otro. Lo cual efectivamente ocurre cuando, por ejemplo, digo: una *hoja* de papel. Yo no digo: «Este trozo de papel es plano como una hoja»; ni pongo la hoja del árbol al lado de la *hoja de papel,* sino que la sobreentiendo. Para que ocurra lo mismo en los ejemplos citados sería preciso que uno de los dos términos bastase a evocar o a significar al otro, que haya un *traslado de significación,* lo cual no ocurre.

Dado que es objetivo, el plano de los manifestantes en el paseo no puede significar nada más que lo que muestra. El estallido revolucionario por sí mismo no puede evocar en el espíritu del espectador el estallido de los hielos porque con igual motivo podría evocar cualquier otra cosa: el agua en ebullición, por ejemplo. La comparación es puramente fortuita. Sólo es propia del autor; se debe a razones circunstanciales en primer lugar, y, en segundo, a razones de los elementos concretos de que disponga (salvo que introduzca un término sin relación alguna con la acción representada). Decir, por tanto, que se trata de una metáfora es hacer un empleo metafórico del término. Y tanto en estética como en filosofía, la primera condición para ser entendido y, por tanto, asegurar la validez de lo que se expone, consiste en emplear las palabras según el exacto sentido que se les ha otorgado.

Por lo que al símbolo se refiere, la palabra suele ser correctamente empleada, mas no así su intelección, que es inexacta, porque lo simbólico cinematográfico tiene por objeto producir símbolos y no simplemente utilizarlos.

> Los símbolos [dice François Chevassu] son un conjunto de signos que permiten representar de modo convencional una cosa en lugar de mostrarla directamente *(Le langage cinématographique).*

Si se trata de símbolo en el sentido más genérico de la palabra, es evidente. Si se trata del símbolo cinematográfico, es absolutamente falso, o es entonces la definición misma lo que conviene evitar.

> Su empleo [sigue diciendo nuestro crítico] conduce a dos errores reprensibles: o los símbolos son elementales (una mujer acepta hacer el amor y una rosa se abre en *Les lâches vivent d'espoir)* y nueve de cada diez veces perfectamente inútiles. O bien son ricos y complejos y los espectadores se quedan sin entenderlos (fustas, mujeres calzadas con botas, espuelas, gatos, etc.).

¡Ay!... no sólo son inútiles; son totalmente execrables, y no sólo los unos, sino también los otros. Pero ahí se trata de símbolos *aplicados,* introducidos en la acción cuando deberían ser *implicados* por ella. Los símbolos cinematográficos no son signos *convencionales* para cuya comprensión es preciso un desciframiento particular; en tal caso, o son malos o son falsos. Deben ser *contingentes,* exigidos por un momento, por una situación fuera de la cual pierden todo su sentido. No tienen ni deben tener ningún valor «en sí mismos». La puesta en escena de símbolos preparados o con una significación independiente del contexto visual es anticinematográfica, porque no está en *función del lenguaje cinematográfico.*

Tomemos, por ejemplo, *Un perro andaluz*, de Buñuel, película simbólica por excelencia. El ojo cortado con la cuchilla tras el paso de la nube que corta el sol es un símbolo «contingente»; el sentido que hace tomar a la acción es consecuencia de una relación de imágenes constituida por esta acción misma. Por el contrario, el símbolo del piano con los asnos arrastrados por seminaristas es un símbolo fabricado. Sé muy bien que ha sido hecho *con vistas* al film; no existe más que *para* él, pero no *por* él. No es «lo convencional pegado a lo vivo» porque tiene al menos el mérito de ser original. Pero es incomprensible, e incomprensible sobre todo porque *no se funda en la escritura.* Es la «puesta en imágenes» de un concepto literario (¡y cuán literario!), un concepto filmado, no un concepto fílmico. Preexiste a la expresión visual cuando debería *coexistir* en ella. En resumen, se registra lo «ya significado», se ilustra un concepto (familiar o no, común al pensamiento o impensable), mientras que de lo que se trata es de significar *estableciendo la significación.*

Chevassu sigue diciendo:

> Esta definición nos lleva por otra parte a eliminar cierto número de planos considerados erróneamente como simbólicos: el más célebre es el de *M* (de Fritz Lang) contemplando los cuchillos en una vitrina, vitrina que a su vez refleja los cuchillos que la rodean. Más que un símbolo, vemos ahí una elipsis que permite al autor mostrar a la vez al personaje y al objeto contemplado *(ibid.).*

Elipsis... desde luego que no. Todo lo más podría verse un «escorzo». Pero ahí es precisamente donde hay un *verdadero* símbolo fílmico: se trata de un hecho *real* representado objetivamente. Pero *por implicación* (debido al contexto) *resulta* que esos cuchillos adquieren *de pronto* una significación que no tienen en la realidad cotidiana; un sentido inmanente al drama representado, pero que trasciende el «momento» durante el cual se produce. Dicho de otro modo, en cine, *signo* (en el sentido dialéctico de la palabra) y *símbolo* son exactamente sinónimos. Necesariamente conseguida por intermedio de una cosa cualquiera, toda significación presta a esa cosa un valor de signo: se hace símbolo. Pero símbolo momentáneo, contingente, y de ningún modo símbolo «en sí». Ya nos hemos extendido suficientemente sobre esta cuestión, pero a nuestro entender era necesario volver sobre ella de una vez por todas, sobre todo para precisar lo que deja entender el ejemplo de *M.* A saber: que esta significación que, como hasta ahora venimos viendo, es un efecto del montaje (quevedos del *Potemkim*) o de alguna relación en el *interior del plano* (vaso de *Citizen Kane*) puede depender también de una relación en el «dado total» de un plano con el dado total de los planos adyacentes, es decir, con la totalidad del contexto fílmico. Un ejemplo clásico permitará entenderlo mejor:

En *Sueño de amor eterno* (de H. Hathaway) las primeras secuencias nos muestran dos niños (chico y chica) que habitan en dos villas contiguas y cuyos padres mantienen relaciones de amistad. Los dos niños tienen la costumbre de compartir sus juegos, bien en casa del uno, bien en casa de la otra. Pero las obligaciones (estudios, deberes, etc.) hacen que no se vean tan a menudo como desearían. Por supuesto, una gran verja separa los jardines respectivos. Ahora bien, cada vez que pueden, incluso cuando se les ha prohibido jugar juntos, corren al jardín y se encuentran a uno y otro lado de la verja. La inmensa pasión de los amores infantiles les empuja irresistiblemente uno hacia el otro, pero esta verja es un obstáculo. El desarrollo del film es el de ese amor que les unirá eternamente en el pensamiento porque todo les separará socialmente. Esa verja se convierte entonces, por extensión, en símbolo de cuanto les impide unirse. Es el «muro» físico, social y moral, concreto y abstracto que siempre se alza entre ellos. Pero esta verja —que nunca queda valorizada de ninguna manera, y que simplemente se encuentra «allí»—, no simboliza nada por «sí misma»; no es el símbolo de la separación como los quevedos no lo son de la caída de un régimen, o el vaso de una tentativa de envenenamiento. Por supuesto —como en el parto de la campesina en *La tierra— se puede* ver en ellos una significación simbólica, pero nada nos obliga a ello. De todas las formas, es probablemente la más sutil. Se ve que se adapta perfectamente a las condiciones del realismo psicológico, mientras que el simbolismo del montaje, conforme con las exigencias del lirismo o de la epopeya, sólo es admisible para una realidad «dirigida».

La valorización del objeto en el campo es más ambigua, puesto que responde a la vez a determinada exigencia objetiva y a determinada necesidad subjetiva. Pero ninguna de estas formas podría ser considerada como superior una respecto a otra. Unicamente las «expresiones simbólicas» —a las que algunos denominan «símbolo» en los films (rosas pisoteadas, palomas enamoradas, puestas de sol, etc.)— son simples futesas, buenas sólo para olvidarse de ellas.

Por ser la imagen una «señal» cuyo sentido simbólico es infinitamente variable y fugitivo, resulta imposible establecer para el film leyes estrictas —leyes gramaticales— como si fuera un lenguaje cuyos signos, en este caso convencionales, han sido fijados de una vez por todas, teniendo en cuenta el espesor semántico que pueden conseguir con el empleo. Como hemos dicho, el cine no es un lenguaje elevado a determinado valor estético, sino una forma estética que se adapta a las condiciones del lenguaje debido a las necesidades de su desarrollo dialéctico.

Por este motivo todas las presuntas «gramáticas del film» basadas en principios siempre frágiles y relativos, y que quisieran hacer de estos principios leyes formales, generalizándolos, caducan dos años después de su aparición: nuevos modos de decir, basados en nuevas cosas a expresar, o en una forma diferente de aprehender el mundo, vienen cada vez a contrariar sus reglas y sus propuestas.

La lógica pretende que el ritmo sea «armonioso». Por lo tanto, nuestros gramáticos proponen las condiciones *a priori* del ritmo, afirmando que el montaje debe ser así, o debe ser de este otro modo. Por mi parte, no sé qué cosa pueda ser un ritmo armonioso «en sí», dado que ninguna necesidad física como la de los intervalos musicales lo preside. Sólo sé que debe estar justificado por los sentimientos y las ideas que sugiere, por la participación que provoca. Desde el momento en que da a la expresión, de la que es la forma sensible, una fuerza o un poder que no tendría sin él, entonces es armonioso porque responde a su objetivo, es decir, a su necesidad de ser.

Por esto la lógica pretende que se prohíba pasar de un plano general a un primer plano, porque la excesiva diferencia de escala determina un choque desagradable, aumentado además por un «salto» cuando ese paso se realiza siguiendo el eje. Resulta, por tanto, normal que esto se convierta en regla, porque las reglas se hacen para ser transgredidas; pero es absurdo que se convierta en ley. El agrado es algo respetable, pero no se nos negará que las necesidades de la expresión es mucho más importante. Por tanto, si este paso está justificado, y a condición de que lo esté, resulta conveniente utilizarlo: En resumen, *nada que resulte necesario podría ser prohibido.*

No es menos irrisorio clasificar el montaje en rítmico, ideológico, narrativo, elíptico, de causa, de efecto, de consecuencia, de relación, de tiempo, de lugar, etc., como hacen la mayoría de nuestros «gramáticos», porque sin grandes esfuerzos podrían encontrársele tantas formas como ideas expresadas. Ni menos risible resulta establecer «tablas de montaje», como si el montaje se realizara en función de cálculos salidos de una tabla de logaritmos. Es curioso, incluso, ver a un teórico tan penetrante como Eisenstein caer en errores de este tipo, dividiendo arbitrariamente el montaje en métrico, rítmico, melódico y tonal, como si el montaje rítmico —el único válido, cualquiera que sea el estilo adoptado— no comprendiese necesariamente a todos los demás, dado que el ritmo es a la vez función de la métrica, de la intensidad y de la tonalidad...

Para terminar, añadamos que los empalmes perfectos no garantizan ni el valor ni la inteligencia de una película; como tampoco la ausencia de faltas de ortografía asegura el valor de un texto. Pero un texto salpicado de faltas no es más inteligible por ello... De igual modo, puesto que el primer deber de un escritor es entregar para su lectura un texto sin faltas, la primera obligación de un cineasta es empalmar correctamente. A menos, por supuesto, que un falso empalme dispuesto intencionalmente produza un efecto buscado; en cuyo caso no se trataría de un falso empalme, puesto que la necesidad de la expresión hace la ley.

A propósito de estos falsos empalmes insistiré simplemente con un ejemplo siempre citado en las obras sobre cine, pero siempre mal citado: la secuencia de los leones de piedra de *El acorazado Potemkim.* Marcel Martin nos recuerda que

> Tres leones de piedra, fijos en actitudes distintas (tendido, sentado y alzado), al ser yuxtapuestos en el tiempo, dan al espectador la impresión de ver a un león dormido erguirse al ruido del cañón *(ibid.).*

Si fuera así, es decir, si esos leones estuvieran yuxtapuestos, y cada uno ocupase una posición inmóvil, el resultado sería una sucesión de falsos empalmes: se «saltaría» de uno al otro. En realidad ese montaje no exige tres planos, sino cinco. Tenemos: 1) El león de piedra, tendido; 2) La explosión de un obús que hace saltar la verja y la escalinata de una villa; 3) El león de piedra, semierguido; 4) Otra explosión; 5) El león de piedra, de pie. De este modo el tiempo, por corto que sea, de los planos 2 y 4, se ajusta al tiempo del movimiento supuesto de los leones, movimiento que admitimos porque la duración lo hace concebible. De este modo el montaje es excelente, mientras que si fuera tal como siempre se lo cita sería execrable.

I.I. LA CAMARA MOVIL

Independientemente de las cuestiones subsidiarias de ritmo y de estructura, hemos visto que mediante el montaje el film recobra la movilidad de la visión psicológica. Así lo subraya Edgar Morin:

> Restablecemos siempre no sólo la constancia de los objetos, sino la del marco espacio-temporal. El espectador reconvierte en su simultaneidad las acciones paralelas, aunque sean presentadas según una alternancia de planos sucesivos. Ese *aunque* es también un *porque:* la sucesión y la alternancia son los modos mismos por los que percibimos acontecimientos simultáneos, y más aún un acontecimiento único.
>
> En la vida real, el medio espaciotemporal homogéneo, sus objetos y sus acontecimientos, están dados; en tal marco, la percepción descifra mediante múltiples saltos, reconocimientos y envolvimientos. En cine lo que está prefabricado es el trabajo de desciframiento, y a partir de esas series fragmentarias la percepción reconstruye lo homogéneo, el objeto, el suceso, el tiempo y el espacio. La ecuación perceptiva es finalmente la misma, sólo la variable cambia *(Le cinéma et l'homme imaginaire).*

Tales comprobaciones basadas en la *Gestalt* bastarían para refutar los argumentos de Bazin sobre la percepción en «campo total», si esta evidente «reconversión» (de las cosas presentadas sucesivamente) no fuera una *operación* de conciencia. Dicho de otro modo, tenemos la *noción* de su simultaneidad; nosotros la captamos pero no la *experimentamos;* la aprehensión se ha vuelto comprensión. Por el contrario, en la percepción en campo total esta simultaneidad nos es *dada.* Volvemos a sentirla en todos sus efectos sin tener que reestructurarla mentalmente.

Así ocurre con el movimiento. El montaje resuelve la movilidad prestándole un «punto fijo». Veo las cosas de frente, por la izquierda, por la derecha, desde arriba, desde abajo, pero cada visión supone el paso instantáneo de un punto a otro. El desplazamiento está sobreentendido; jamás se produce de modo efectivo. Esta necesidad es la que provoca los trávellings.

Ya hemos visto que los trávellings, en su origen, no tuvieron otro objeto que seguir a los actores; pero en última instancia puede decirse que un trávelling que sigue a igual distancia y con igual rapidez a los personajes en movimiento es otra forma de plano fijo; es el paisaje el que parece desplazarse. Lo cual, por otra parte, permite rodar falsos trávellings en el estudio. ¿No vemos a una pareja en coche corriendo a toda velocidad por una carretera bordeada de árboles? El coche está inmóvil, la cámara también, pero detrás del coche se proyectan «en transparencia» el paisaje y los árboles que desfilan.

Sólo a partir de 1924 se pudo hablar de cámara móvil, cámara que se desplaza *entre* los personajes del drama y no sólo *con* ellos *(El último,* de Murnau). Pero esta movilidad no se consiguió ni fue constantemente posible hasta la aparición de la grúa (1930). Los movimientos de cámara, en un principio descriptivos, fueron adquiriendo paulatinamente una significación psicológica que no servía sólo para describir los lugares o seguir a los personajes, sino para ponerlos en relación entre sí, para construir el espacio del drama.

Ya hemos hablado del extraordinario trávelling hacia adelante de *Intolerancia,* que fue uno de los primeros en ser tanto «selectivo» como descriptivo. Al describir Babilonia y sus numerosas multitudes, se trataba de descubrir, en medio de su corte, al rey Baltasar y a la princesa; el trávelling, al final de su recorrido, los encuadraba en plano de conjunto.

Igualmente notable es el trávelling que desde las primeras secuencias de *Y el mundo marcha* (de King Vidor) aísla al héroe, un simple empleadillo perdido en la capital. Tras largas panorámicas que describen Nueva York y sus edificios, y algunos avances por sus animadas avenidas, la cámara llega a los pies de un gigantesco rascacielos. Una rápida ascensión nos lleva a la altura del piso vigésimo. Enfocando el punto central, la cámara avanza entonces hasta una de las ventanas de ese piso y pone al descubierto una inmensa oficina donde trabaja un centenar de empleados. Prosiguiendo su avance, la cámara atraviesa la ventana, franquea la mitad de la oficina y desemboca, al término de su trayecto, en el escritorio ocupado por el personaje del drama, encuadrado entonces en plano medio. Con un solo movimiento se pasa de una multitud de rascacielos a uno de entre ellos; de esto a uno de los pisos de ese edificio, luego a una de las múltiples oficinas de este piso y, por último, a uno de los múltiples empleados de esta oficina. Una serie de planos separados nunca hubiera conseguido expresar con precisión tan simple este sentimiento de vinculación que une lo uno y lo múltiple, el hombre y la multitud, definiendo, al mismo tiempo, el aislamiento del ser y su insignificancia.

El extraordinario viaje de Fausto y Mefistófeles franqueando montes y valles, ciudades y campos *(Fausto,* de Murnau) y el viaje interplanetario de *La mujer en la luna* (de Fritz Lang) figuran entre los trávellings más bellos de la época final del cine mudo. Pero los primeros movimientos de cámara a la vez descriptivos y psicológicos —y que siguen figurando entre los más notables— fueron los de *Amanecer* (de Murnau). Uno de ellos acompaña al héroe cuando desciende hacia la marisma donde tiene una cita con una mujer. La curva sinuosa del trávelling que acompaña su marcha, la larga bajada entre los rosales luego, un recodo del camino, el descubrimiento repentino de las ciénagas y el avance hacia la mujer, traducen a la vez su movimiento y sus sentimientos —sus dudas, su deslumbramiento final— y hacen que el espectador participe de ello, experimentándolos también al mismo tiempo.

Más notable aún es el viaje en tranvía que lleva al hombre y su joven esposa desde el bosque a la ciudad: cada vuelta descubre un nuevo horizonte, un nuevo aspecto, mientras los esposos van acercándose poco a poco y se reconcilian en un deslumbramiento compartido: la modificación progresiva del paisaje refleja la evolución de sus sentimientos y viene a convertirse en la expresión física de su drama.

Desde el empleo de la grúa, las denominaciones «trávelling hacia adelante, trávelling lateral, trávelling hacia atrás», no tienen apenas sentido: la cámara describe los movimientos más diversos al azar de sus curvas. En *Amanecer* el hecho era ya evidente. No obstante, estas denominaciones siguen siendo válidas cuando se trata de la «pasada», es decir, del trávelling dirigido: *hacia* un personaje o un objeto, o *desde* un personaje o un objeto. En el primer caso se limita el campo al mismo tiempo (trávelling hacia adelante); en el segundo, se descubren los hechos anejos y el lugar mismo a medida que el campo se ensancha (trávelling hacia atrás).

Durante mucho tiempo este género de pasada fue empleado para avanzar sobre un personaje mientras crece la intensidad dramática. La diferencia con el corte franco es un aumento gradual de la emoción, una especie de «decantación» en vez de un aislamiento brusco. Pero esta forma de subrayar el «momento crucial», de recoger las lágrimas de la heroína como al fin de una elevación se ha convertido pronto en una vulgaridad. Hoy día este procedimiento no es menos irrisorio que el abuso del «campo-contracampo».

Si el trávelling hacia atrás permite siempre descubrir algo imprevisto (lugar o situación) a partir de un punto de partida más o menos significativo, el trávelling hacia adelante apenas si se utiliza para representar el desplazamiento de un personaje o para la fijación de un detalle, un movimiento de espera como en *La sombra de una duda.*

Este último caso es, evidentemente, el de mayor interés. Pero supone el crecimiento rápido —y a un tiempo gradual— del detalle de que se trata o, si se prefiere, el estrechamiento rápido del campo de la cámara. A este respecto, el trávelling óptico (obtenido mediante la focal variable) es siempre preferible al trávelling real, en el sentido de que es ultrarrápido y no provoca modificación de las perspectivas. En efecto, todo ocurre como si se pasase del plano de una fotografía al plano de un detalle de esa misma fotografía, paso que traduce bastante bien la «fragmentación» del campo perceptivo. El corte directo, al pasar bruscamente del plano total al primer plano, refleja la atención de la mirada, pero no el «movimiento intencional» de la conciencia.

Incluso rápido, el trávelling real es mucho más lento. Además, la modificación de las perspectivas, consecuencia del desplazamiento *real,* supone, e incluso implica, un desplazamiento auténtico. En efecto, si se ve (plano general) a un individuo sentado mirando un revólver situado en un rincón de la chimenea y si, desde el punto en que se encuentra, se hace un trávelling sobre el objeto, no sería lógico ver en el plano siguiente al individuo que sigue sentado en el mismo lugar. Sin duda, puede entenderse que se trata de una actitud mental, de una veleidad cualquiera, pero el propósito estaría mal traducido porque la atención no supone modificación del campo espacial. Tal forma sólo sería válida si se tratase de un paralítico imaginando su movimiento. De igual modo, y por vía de reciprocidad, el trávelling óptico es incapaz de traducir de modo satisfactorio los desplazamientos reales.

Lo esencial, en todos los casos, es una justificación —física, dramática o psicológica— de los movimientos de cámara.

En los principios del cine hablado, uno de los films más frecuentemente citados era *Un reportaje sensacional* (de Lewis Milestone). El uso de la grúa era hábil, pero, a causa de una sistematización excesiva, su empleo a veces se volvía absurdo. Para demostrarlo sólo voy a recurrir al siguiente ejemplo:

Una de las escenas ocurre en la sala de espera de una prisión donde están reunidos los reporteros que esperan la hora de una ejecución para dar cuenta por teléfono a sus respectivos periódicos. Sentados en derredor de una inmensa mesa, hablan, discuten, se ponen nerviosos, y la cámara que gira en torno a ellos les sorprende de frente, de espaldas, de perfil, etcétera, siguiendo la conversación y el ritmo de ésta. Lo cual está bien.

Algo más tarde, cuando telefonean, en el colmo del nerviosismo, la técnica cambia. Una serie de flashes tomados en planos fijos y cada vez desde ángulo distinto, nos muestra primero a uno, luego a otro, más tarde a un tercero, y a un cuarto, con un ritmo precipitado impuesto por la acción y, por consiguiente, absolutamente justificado.

Pero no ocurre lo mismo cuando otro redactor (Adolphe Menjou), a quien no se esperaba, irrumpe con gran sorpresa de sus colegas. Se podía tratar la escena de muchas formas; de ésta, por ejemplo (muy clásica):

A. En plano de conjunto se ve a varios periodistas que escriben o telefonean (unos de espaldas, en primer plano, otros de frente, desde el otro lado de la mesa). De pronto se oye la puerta que se abre. Vuelven la cabeza en esa dirección. Se inicia este movimiento para ajustarlo con...

B. La puerta que acaba de abrirse (vista desde el sitio de uno cualquiera de ellos), Menjou irrumpe en la sala.

Para no cambiar de plano podía disponerse la cámara de tal forma que una ligera panorámica, siguiendo la mirada de los periodistas, descubriese en segundo término la puerta abriéndose. Pero la brutal oposición de los planos A y B, que muestra casi simultáneamente el efecto y la causa, permitía además incrustar al espectador en el ambiente para comunicarle la sensación de sorpresa sentida por los reporteros.

Ahora bien, en la película, sin que se sepa por qué y sin que ocurra nada, la cámara, en un momento dado, abandona a los periodistas y se dirige hacia la puerta, *sólo para ir a buscar a Menjou, cuya llegada es absolutamente imprevisible.* Por supuesto, Menjou entra en ese instante. Entonces la cámara retrocede y «lleva» a Menjou junto a sus colegas que, *sólo en ese momento,* manifiestan su sorpresa. Lo cual es doblemente falso. En primer lugar porque los reporteros no han esperado a que Menjou llegue ante ellos para sorprenderse por su irrupción en una sala cuya puerta esá situada a algunos metros del lugar en que se encuentran. Luego, y sobre todo, porque el espectador no participa en la acción. *Ve* que los periodistas quedan sorprendidos, pero él no lo está en absoluto. Ese trávelling hasta la puerta es como si se le dijese: «¡Atención! Va usted a ser sorprendido...» y el efecto de sorpresa queda en ese mismo momento destruido.

Se trate de trávellings o de planos fijos, la cámara, en efecto, debe seguir al suceso y no *precederle.* Esta ley, a la que ya hemos hecho alusión, es fundamental en el sentido de que es función de la psicología del espectáculo y de la escritura. No preside ningún estilo particular, ninguna manera de decir, sino el hecho mismo de decir y de expresar: *No se puede decir algo antes de que ese algo se produzca.* Hacerlo supone desvelar los trucos del espectáculo y, por lo tanto, negar o destruir el simulacro que uno se esfuerza en crear. La cámara que precede a la cosa es el equivalente de lo que en teatro se denomina un efecto «telefoneado».

Es, sin duda, indispensable establecer las vinculaciones. Si se quiere pasar de un suceso a otro sin ruptura (subrayando de este modo cierta unidad global) es preciso que la cámara se desplace, que abandone el uno para captar el otro. El arte consiste entonces en evitar la gratuidad de tales movimientos, en actuar de forma que aparezcan a un tiempo como naturales y necesarios. William Wyler fue, sin duda, el primero que supo darles una justificación evidente acreditándolos mediante una especie de coeficiente descriptivo o psicológico. Así, en *Horas desesperadas* vemos, en un callejón sórdido, muchachos que se pelean y se tiran tronchos de manzana a la cara. De pronto, uno de los proyectiles yerra su blanco y va a caer a un arroyo, bastante lejos del lugar. Uno de los chicos se precipita enseguida y la cámara, enmarcándole en una toma desde arriba, lo sigue en su desplazamiento. El movimiento parece irrisorio: supone hacer demasiado caso a bien poca cosa. Pero apenas el muchacho ha recogido el desperdicio, al erguirse, ve (y la cámara, siguiendo su movimiento, lo descubre con él) sobre el brocal, un metro por encima de él, a un individuo en quien nadie se había fijado y que desde hacía unos instantes les observaba. De este modo un nuevo personaje (Humphrey Bogart) entra en la acción.

Sin embargo, nunca se hará suficiente hincapié en la inutilidad de ciertos trávellings que no tienen más razón de ser que seguir el desplazamiento de un personaje, so pretexto de describir la realidad del suceso. Así ocurre en *La solterona* [*The old maid*], de Edmund Goulding. Vemos a Bette Davis y a Miriam Hopkins sentadas en el salón de una de esas grandes propiedades de Nueva Orleáns, a finales del siglo pasado. En cierto momento Bette Davis se levanta para ir en busca de un objeto, al parecer de primera necesidad. Entonces franqueamos el salón, un largo corredor, otra habitación, el hall de la entrada; con ella subimos al primer piso, nos adentramos por un corredor y entramos finalmente en su habitación para vez cómo abre una cómoda... ¡y coge un pañuelo! Luego, de retorno, seguimos el mismo camino. Es inútil decir que ese pañuelo no tiene significación de ningún tipo en el drama en cuestión. Si lo tuviese, sería al menos una excusa y, por supuesto, si en el curso de ese largo trávelling hubiéramos podido captar, mediante algún comportamiento revelador, algo que hasta entonces hubiese estado oculto, entonces su necesidad habría sido evidente. Como máximo se puede suponer una razón dramática, melodramática necesariamente; una madre se precipita hacia su hijo que la llama: cuanto más largo es el camino más viva es su precipitación. La duración del trayecto no hace más que aumentar su angustia. Razón banal, quizá, pero razón al fin y al cabo; pero en el film en cuestión no se describe estrictamente nada que no sea el acto mismo, es decir, su insignificancia absoluta. En lugar de ese trávelling inútil, una elipsis hubiera sido más apropiada. Seguir todo un hecho para respetar el «tiempo real» es una cosa completamente lícita, a condición de que la duración contenga algún significado, porque si se trata de describir el vacío eso se puede hacer indefinidamente y es un arte que está al alcance de cualquiera. El problema no es tanto el trávelling «en sí», sino lo que contiene, aquello para lo que sirve.

A este desplazamiento sin objeto se puede oponer fácilmente el trávelling que inicia el baile de *Madame de...*, que con un solo trazo describe a un mismo tiempo los movimiento de un solo trazo describe a un mismo tiempo los lugares y las personas y pone de relieve el comportamiento de los dos héroes (Danièle Darrieux, Vittorio de Sica). Y, por supuesto, el de *Sed de mal* o el de *Cuando pasan las cigüeñas.*

No obstante, y pese a ciertos hechos psicológicos que no tardaremos en analizar, el interés manifiesto del trávelling es menos seguir a los personajes que contribuir a crear «el espacio del drama», a «presentar» a los personajes, desplazándose libremente alrededor de ellos. A este respecto podríamos citar el del baile de *El cuarto mandamiento* (de Welles), o el del paseo en calesa. André Bazin ha analizado sutilmente este último:

> Se reduce, por inversión, a un plano fijo, puesto que del comienzo al fin George y Lucy permanecen en el mismo cuadro. [...] Mientras George y Lucy intercambian sus respuestas, vemos desfilar desde el otro lado de la calle las casas, las tiendas, las fábricas, la decoración típica de Midtown en esa época. Por supuesto, sólo le prestamos una atención relajada, pero la nitidez de la fotografía no nos permite ignorar su presencia. Mientras, el diálogo prosigue y se acerca a su dramático desenlace (el orgullo de Lucy y la soberbia de George hacen fracasar este intento de reconciliación); la cámara lo hace perceptible mediante un ligero retroceso que aleja de nosotros a los protagonistas y... descubre, al mismo tiempo, el conjunto de la calle cuyos elementos sucesivos habíamos visto desfilar. Lejos de ser gratuito, este descubrimiento resume en cierta forma el decorado, nos da su balance, como el latigazo de George, que pone el tiro al galope, concluye de forma significativa el fracasado diálogo de amor. Es precisamente esa ligera panorámica final, que la transparencia no habría permitido (al menos con cierta soltura) lo que permite cerrar la secuencia sin dar un paso en falso. Pero hay todavía una razón más perentoria para la construcción de un decorado de calle (que por otro lado sirve en más momentos de la película), y es ese trávelling en calesa que acompaña al otro diálogo amoroso tras el retorno de Lucy (diálogo que concluye con el desvanecimiento de Lucy en la tienda). Los protagonistas están entonces de pie, pero recorren igualmente la calle por la acera de enfrente. La proximidad del decorado, la entrada en la tienda en el mismo tipo de plano harían en esta ocasión la transparencia toscamente evidente. Pero Welles ha afinado: durante el paseo hemos visto en las vitrinas el reflejo del decorado que ya habíamos contemplado durante la escena de la calesa. De este modo, la calle que la cámara no puede abarcar de un solo golpe, al mismo tiempo que a los actores, adquiere una realidad, una presencia que la vincula tan íntimamente a su juego como si éste se desarrollase en un decorado estrecho *(Orson Welles).*

LII. PSICOLOGIA DEL TRAVELLING

Uno de los encantos del cine mudo deriva de que los hechos que nos son presentados se imponen con la fascinante certeza de lo irremediable. Nada puede cambiar. En las películas actuales, las personas hablan. Por poco que sea, parece que su palabra posee cierto poder, que esa palabra puede modificar el curso de las cosas y que se precisa poco para que lo haga. Por el contrario, en los films mudos, los individuos parecen obedecer a una voluntad superior de la que no son más que expresión visible. No podría decirse que son «actuados», porque ellos actúan verdaderamente, aunque todo pase como si realizaran un ceremonial regulado de antemano, como si prestasen su existencia a una necesidad de ser que se les escapa y que se contentan con asumir.

㉑ Entre otras razones que atañen a las formas del lenguaje, esto se deriva en parte de que las películas mudas —e incluso buen número de películas habladas— son (o eran) concebidas según normas derivadas del concepto de «teatralidad», es decir, de la tragedia en el sentido más amplio del término: los seres presentados, en un lugar y en un tiempo dados, actúan u obran en razón de determinadas circunstancias, la mayoría de las veces excepcionales. Sus actos son consecuencia de una serie de «anterioridades» y de «exterioridades» más o menos determinantes: carácter, ambiciones, medio social, condiciones materiales, etc., otorgando sin embargo una determinación mayor a las condiciones intemporales. Casi siempre hay una ascensión hacia un estado paroxístico, hacia el estallido o desenlace de una determinada «crisis». El drama, por tanto, no es más que el desarrollo razonado de ciertas condiciones precisas, el encadenamiento de causas y efectos según una lógica *necesaria* y necesariamente orientada. Es la «máquina infernal», el desarrollo de una temática puesta en ecuaciones. Es preciso que las circunstancias desemboquen en un fin implícitamente contenido en las premisas del drama, y que no puedan abocar a ningún otro. De ahí sale un drama «construido», rigurosamente dispuesto, pero también una sensación de vida concentrada, decantada, tan artificial como modélica. La obra se desarrolla con el rigor de una proposición lógica.

Ya hemos dicho que el cine nos ofrece siempre un *ahora*. Ahora bien, en esas películas, debido a que ese «ahora» se presenta siempre como momento de un devenir cuyo fin *necesario* aparece como «anterior» a ese momento, es decir, como inscrito en el punto de partida, y de forma irremediable, todo ㉒ se convierte en *re-presentación.* Todo se desarrolla ante nuestros ojos como una cosa hecha que, aunque nos interese, no nos concierne o ha dejado de concernirnos.

En última instancia podría decirse que lo que molesta en películas tan prodigiosamente acabadas como *Los Nibelungos*, *Alexander Nevski* o *Iván el Terrible* es su perfección misma; en el sentido de que es una perfección *fijada*, una estructura orgánica en la que los actos están sometidos a un orden determinado y también lo están las formas que los expresan. Así, aunque participamos en cierto modo en el drama que nos retiene, lo hacemos de igual modo que participamos en un sueño, en una cosa «infundida» en nuestro espíritu por una fuerza debida a los poderes del lenguaje más que a la intensidad

de la acción[5]. A fuerza de ser «mediatizada» la vida sólo aparece allí como la presentificación de un real *vivido* y no como un actual *presente.* Participamos en un pasado re-presentado y no en un real «que se está haciendo». O dicho de otro modo, actuamos y pensamos con esos seres gracias a una especie de implicación mental, pero estamos fuera de la corriente que los arrastra. Su duración no es la nuestra, tanto más cuanto que es una duración sobrepasada, acabada.

Por una curiosa paradoja, son estos films elaborados los que menos posibilidad nos ofrecen de desasirnos; quiero decir que en relación con estas películas no podemos adoptar fácilmente una «distancia» a veces necesaria. En efecto, por el hecho mismo de que su duración es independiente de la nuestra, nos es *impuesta*. Inmersos en un desarrollo temporal premeditado, no podemos hacer otra cosa que *sufrirlo*. No podemos aportar ningún juicio activo sobre ese presente que ya está «hecho», y nos asalta la sensación muy nítida de que nuestra «anticipación» está excluida de los actos que se desarrollan bajo nuestros ojos: No podemos aprehenderlos, estamos cogidos por ellos, literalmente *hechizados*.

Resulta evidente que las películas que participan del irrea- ㉓ lismo y del sueño, de la interpretación poética de las cosas (lírica, fantástica o de cualquier otra naturaleza), es decir, de la epopeya (en cualquier caso, de la leyenda épica) justifican ese método. Desde el momento en que es imaginario, lo real puede ser insertado en un espacio-tiempo preconcebido, de igual forma que su decorado puede ser el producto de una arquitectura simbólica. No obstante, al no ser el film ni pintura ni teatro, conviene conceder un cierto «espesor» a los personajes, incluso si son más actuados que actuantes, y no insistir en los valores plásticos o en la simbología de las formas. Esta tendencia hacia la *imagen*, entendida como esencialmente significante, esclerotiza las películas de que antes hablábamos, mientras que obras tan ajustadas como *Amanecer* o *El último*, *Jeanne d'Arc* o *El Angel Azul*, conservan cierta libertad viva porque conceden al individuo (por simbólico que sea) y a la duración vivida (por arbitraria que pueda ser) una evidente significación mayor.

Sin embargo, en razón probablemente a su discurso, el cine se orienta cada vez más hacia la expresión de un determinado realismo que necesariamente conduce al drama fuera de las condiciones arbitrarias de la tragedia. El film abandona, por tanto, la concentración dramática por la exposición del relato. En lugar de intrigas que expongan en un tiempo y en un espacio limitados las consecuencias de ciertos actos, se viene prefiriendo el desarrollo de tales actos, su evolución narrativa. De este modo, al devenir «cerrado» de la tragedia, a su presente «inactual» sometido a hechos que lo trascienden le sucede el devenir «abierto» de la realidad cotidiana, un presente «actual» donde las contingencias priman sobre las predeterminaciones. Aquí como en todas partes lo relativo sustituye a lo absoluto, y la movilidad psicológica a las entidades morales o metafísicas.

---

[5] El hecho de que se trate de un pasado legendario hace aceptable esta forma en pretérito. Sería inadmisible en otro caso. Aunque ocurrió así en buen número de films mudos.

Entonces el film aparece como una sucesión de momentos que se forman a medida que se desarrollan. En lugar de ser dada como una estructura *a priori*, la duración se halla «haciéndose». Inmersos en la corriente *actual* de su desarrollo, descubrimos en nosotros mismos una facultad anticipadora que nos había sido negada; podemos tomar cierta «distancia» ante las cosas. No, por supuesto, como en la vida real, puesto que esta vida en la que participamos está inserta en un devenir que no nos pertenece y que está sometido a condiciones que nosotros no descubrimos más que poco a poco. Pero no podemos por menos de adoptar cierta distancia, de distanciarnos de los sucesos observándolos, juzgándolos. Si estamos sometidos a ellos es en la medida en que los vivimos, y sobre todo en la medida en que su *vivido* nos es *impuesto*. Pensamos y actuamos con los personajes reflexionando sobre sus actos porque los experimentamos y medimos su contingencia.

Esta movilidad psicológica tiende naturalmente a desprenderse de las condiciones pictóricas del expresionismo como valores unitarios de la estética teatral, o en todo caso de sus razones formalizadoras. De igual modo que las formas clásicas del montaje se adaptan a los imperativos de un cine que «reconstruye el mundo», así la toma de vistas móvil y la fluidez de escritura que de ella se desprende se adaptan a la expresión de una duración concreta cuya aprehensión es el objetivo principal del cine contemporáneo.

En efecto, gracias a la cámara móvil, «actualizamos» el espacio representado, porque el espacio en que nos movemos *efectivamente* no podría ser otra cosa que un espacio *actualmente presente*. Las cosas están «haciéndose», puesto que nosotros las seguimos en su movilidad misma, según su desarrollo continuo. Caminamos *con ellas* y, por lo tanto, actuamos (o tenemos la sensación de actuar) *al mismo tiempo que ellas*. Este «aquí-ahora» que el montaje ofrece a nuestros ojos nos lo proporciona el trávelling físicamente, de tal modo que lo sintamos. Así, dado que en el plano de las percepciones lo intensivo sustituye a lo extensivo, lo sensualmente percibido a lo estructurado, la *actualización* en el plano de la acción cinematográfica sustituye a la *presentificación*.

De tal suerte que la realidad representada parece más «verdadera». El carácter de autenticidad que el cine presta a cuanto toca es tanto más sensible cuanto que el drama parece desenvolverse en una realidad «presente» en la que nos hallamos en cierta forma comprometidos. Tenemos la impresión de que ㉔ quizá nosotros podríamos modificar el curso de las cosas. Al tiempo que adoptamos cierta distancia ante los hechos o los comportamientos, participamos más en ellos. En vez de ser introducidos en una realidad ficticia por la pura potencia del «hecho cinematográfico», vivimos un simulacro de realidad. Nuestra «convicción» queda establecida por el sentimiento de actualidad actuante que nos procuran los sucesos considerados. En una palabra, nuestra participación es más «activa».

Y no es que esos acontecimientos no puedan ser convencionales y los personajes inexistentes. Lo que ocurre entonces es que este irrealismo —o esta inverosimilitud— atañe a la psicología de los caracteres y a la lógica de las situaciones, a la credibilidad de la historia, en una palabra, y en ningún modo a la verdad o autenticidad del acto «que se está haciendo». Por otro lado, los artificios que presiden la elaboración de la historia son tanto menos perceptibles en cuanto que se diluyen en una duración narrativa de la que parecen consecuencia. Cogidos por las modalidades actuantes del drama «que se hace», no podemos juzgar sobre él sino *a posteriori*. Nuestro poder de anticipación o de distanciamiento no afecta nunca más que «al tiempo de la secuencia», no al «tiempo del film». Arrastrados por el curso de las cosas, estamos cogidos por ellas; pero somos *arrastrados*, y no *hechizados*, cogidos de igual modo que lo estamos (más o menos) por los actos de la vida real.

La considerable diferencia que hay entre la toma móvil de vistas y el montaje (o por lo menos entre las cosas percibidas por su mediación) quedará patente con mayor claridad si examinamos en ambos casos la representación del movimiento.

En la realidad cotidiana no percibimos «totalmente» más que las cosas inmóviles; estamos dominados por el movimiento. Dado que nos encontramos siempre en un determinado lugar, somos incapaces de captar las cosas que se desplazan con rapidez; sólo vemos un aspecto fugitivo, como si se tratara de un coche de carreras cuando estamos sentados en las tribunas.

Ahora bien, en cine, la multiplicidad de los puntos de vista nos devuelve no sólo el sentido del espacio, sino además su corolario: el sentido del movimiento. Gracias al montaje podemos cambiar a cada instante de punto de observación, es decir, de lugar: *nosotros vamos más rápidos que la cosa en movimiento*, y por tanto la dominamos. El movimiento sólo puede ser «captado» relacionándolo con diversos puntos referenciales sucesivos. Y cada punto de vista cumple la función de punto referencial en relación con los otros.

Pero fácilmente se ve que de este modo, aunque podemos *captar* el movimiento, en ningún caso podríamos *experimentarlo*, puesto que es *exterior* a nosotros. Pero si en lugar de observar ese coche, nos hallamos al lado del conductor, entonces experimentamos la velocidad, gozamos de la embriaguez que nos procura. Sin embargo, dado que nos adherimos totalmente a él, no podemos captar el movimiento que nos arrastra.

Esto es igualmente cierto para el drama, es decir, para el comportamiento de los personajes, la psicología, las situaciones. Si deseamos obtener una captación total de las cosas es indispensable no sólo considerarlas desde muchos ángulos, sino también (y además) experimentarlas; *por tanto, utilizar de modo alternante la movilidad del trávelling y la fijeza del montaje*[6]. En mi opinión, para determinados hechos —si no para todos— basta con experimentarlos o con observarlos. Pero la alternancia de los hechos y sobre todo la variedad de los niveles de interés que supone, deja entender con bastante claridad que no se podría concebir ningún sistema de preferencias. Ahí también la forma está en función del contenido.

Concluiremos estas consideraciones sobre el trávelling añadiendo que aunque en la imagen cinematográfica el movimiento de los personajes y los incesantes cambios de planos tienden a hacernos olvidar el «marco», tal tendencia queda acusada además por los movimientos de cámara. Los continuos deslizamientos de un campo a otro, de un ángulo a otro, modifican sin cesar el equilibrio interno de la imagen, que se realiza mucho más en el movimiento que por relación a algún punto fijo. No es menos cierto que tal transformación es fruto del marco; sólo existe en relación a él. Por tanto, aunque todo contribuya a hacérnoslo olvidar «en tanto que tal», todo, al mismo tiempo, contribuye a hacernos sentir sus efectos. En vez de ser un determinante *explícito* como en ciertos planos fijos que remiten a la pintura, es *implícito*, pero no por ello menos determinante, y aunque la conciencia perceptiva tiende a considerar sólo lo real considerado, no por ello la percepción de la imagen determina en menor grado la forma en que ese real nos afecta, y, por lo tanto, la emoción de ello resultante.

Convendremos, por último, que el arte de «representación» eisensteiniano —*Alexander Nevski, Iván el Terrible*— aunque no es, evidentemente, un resultado sin salida, no deja de ser excepcional. En un arte sabio representa el canto del cisne de las concepciones pictóricas del cine primitivo. En última instancia, esta serie de gestos, de actitudes, de movimientos estilizados, ese encabalgamiento de líneas, de ángulos abiertos o cerrados, de volúmenes abrumadores o abrumados, constituye algo así como un gigantesco ballet.

El profundo aburrimiento que dispensan esas obras pese a la sofocante belleza de las imágenes proviene de que no son ni pintura ni coreografía, aunque participan de ambas a un tiempo. *Es como un movimiento que no avanza, como un ballet fijo.* Y cuando en ocasiones se desencadena el movimiento, se produce entonces una verdadera coreografía que se desarrolla sobre un tema dado. Más que una batalla, la batalla de los hielos de *Nevski* es un ballet conducido por el juego alterno de los caballeros blancos y los caballeros negros, por el juego de líneas que se funden y se separan a capricho de sus movimientos regulados con el metrónomo. Un gigantesco ballet es también el banquete final de *Iván*, con el juego alterno de sombras y luces, de colores que se atropellan, se afirman o se contradicen a merced de pantomimas y mascaradas.

De lo cual se deduce que el logro de este método supone el estallido del movimiento a través de las formas y no la parálisis de un movimiento retenido prisionero de su arquitectura. Ahora bien, el estallido de este movimiento no es otra cosa que la danza, el ballet en estado puro. No resulta, por tanto, paradójico, aunque lo parezca, decir que el único desenlace posible del concepto eisensteiniano (salvo lo irreal y la leyenda) se halla en las películas de danza, es decir, en esa coreografía total del gesto, de los movimientos y de las formas, en esta «representación simbólica» que son, por ejemplo, determinados films de Gene Kelly, Stanley Donen o Minnelli. Con bastante más desenfreno, verborrea satírica, abandono, y con mucha menos seriedad, llegamos a *West Side Story*, *Melodías de Broadway* y *Cantando bajo la lluvia*.

---

[6] Se trata, por supuesto, del montaje considerado como una relación de planos fijos.

De todos modos, los planos fijos y los planos móviles, las composiciones plásticas o dinámicas, el efecto de montaje o el simbolismo no son ni pueden ser otra cosa que formas de lenguaje, medios de expresión que poseen, cada uno, una significación, y, por tanto, un empleo preciso, y no procedimientos específicos de construcción sobre los cuales o a partir de los cuales podría fundarse una estética. En última instancia, en ellos podría verse todo lo más medios propios para definir una estilística preferencial. Lo mismo ocurre con la «profundidad de campo», cuyas posibilidades conviene ahora examinar.

LIII. LA PROFUNDIDAD DE CAMPO

La profundidad de campo es en cierto modo el corolario de la toma de vistas móvil. En vez de ser la cámara la que se desplaza en relación a los actores, desglosando poco a poco planos de distinta amplitud, los actores se desplazan en relación a la cámara en el interior de un campo captado en plano fijo.

Ya vimos que el empleo descriptivo de la profundidad se remonta a los primeros años del cine. No obstante, lo que constituye una forma estética y fue una de las innovaciones magistrales de *Citizen Kane* es el hecho de utilizar esta profundidad para obtener una significación dramática precisa. Ahora no se trata sólo de presentar a los individuos sin más lazos que los de estar simultáneamente presentes, sino de hacernos ver al mismo tiempo varios individuos *actuando de modo distinto a partir de una misma causa;* y esta causa ha podido ser captada en el transcurso de los planos precedentes o puede serlo de forma simultánea. De este modo se determina una unidad dramática con la ayuda del espacio empleado, y se subraya el comportamiento de los individuos aprovechando su situación respectiva. Se trata, por tanto, de una auténtica *espacialización psicológica del drama*, es decir, el empleo de un procedimiento conocido para fines completamente nuevos.

Ya sabíamos que el enfoque sobre campo total (desde un primer plano muy cercano hasta el infinito) suponía el empleo (y, por tanto, la existencia) de objetivos de foco muy corto. Fue, efectivamente, con ocasión del rodaje de *Citizen Kane*, cuando el operador Gregg Toland empleó por vez primera los grandes angulares que acababan de hacer su aparición. Ahora bien, este enfoque fotográfico, que permite reproducir con la misma nitidez cosas situadas a cincuenta centímetros del objetivo y cosas situadas al fondo del decorado, proporciona una representación «estilizada», dado que en la realidad —aunque el acomodo sea casi instantáneo— no podemos captar con un mismo enfoque los objetos colocados ante nosotros y los situados en segundo plano. El «resultado» de la imagen cinematográfica es, por tanto, el producto de una imagen «intelectual», bastante alejada de nuestra percepción normal. Ahí una vez más estalla la diferencia entre lo real inmediato y la imagen, *mediatizada* más que nunca (en la medida en que la ampliación angular de estas ópticas acusa sensiblemente la fuga de las perspectivas). Vemos, por tanto, que el enfoque sobre campo total, al mismo tiempo que acusa la homogeneidad del contenido espacial, subraya la relación de los elementos que lo componen y les da, de hecho, carácter y potencia de unidad.

No obstante, en la medida en que no encuadremos simultáneamente planos detalle y planos generales largos, este enfoque puede obtenerse con cualquier objetivo: basta con diafragmar al máximo. Cualquier fotógrafo aficionado, con la cámara Kodak más elemental, sabe que su foto está enfocada «desde tres metros hasta el infinito». Así se obtuvieron antes los efectos de profundidad. William Wyler (*Jezabel*, *La loba)* y Jean Renoir *(La règle du jeu)*, que jugaron con la simultaneidad lateral o con la profundidad *a partir del plano medio* más que con la simultaneidad de los primeros planos y de los segundos planos, no procedieron de otro modo.

Habría, por tanto, que preguntarse por qué con muy raras excepciones (sobre todo, Stroheim) esta «profundidad» fue abandonada entre los años 25 y 40, y sustituida por una segmentación intensiva. Cuestión de moda, dicen unos; influencia del cine soviético, afirman otros. Sin que se los pueda acusar de error, la razón, sin embargo, es muy otra y estriba en el empleo casi exclusivo de objetivos de gran abertura. Aunque, para hablar con exactitud, este empleo fue consecuencia también de otra cosa.

Ya hemos dicho que basta con diafragmar más. Pero para poder hacerlo y obtener una calidad fotográfica igual hay que iluminar más. Nada más fácil antes de 1925: el empleo de la película ortocromática permitía iluminar con arcos, cuya capacidad de iluminación era considerable; bastaba con aumentarlos en número o usarlos más potentes. Pero a partir de 1925 la generalización de la película pancromática dio al traste con todo. Sensible al rojo y a cualquier luz visible (como su propio nombre indica), pero de forma, sin embargo, desigual, la película pancromática no permitía la iluminación con arcos, cuyo espectro, que tendía hacia el violeta, coincidía precisamente con su punto de sensibilidad más débil. Hubo entonces que recurrir a la incandescencia. Pero aquellas lámparas eran poco potentes y, por otro lado, las primeras emulsiones pancromáticas estaban muy lejos de tener la sensibilidad de las emulsiones actuales. Como consecuencia, para tener suficiente luminosidad, en lugar de poder diafragmar había que «abrir» más. De ahí el empleo de objetivos de gran abertura (y, por lo tanto, de poca profundidad); de ahí el «estrechamiento» de los campos, y de ahí, necesariamente, una mayor segmentación. Que esto se haya convertido en un modo de trabajo normalizado por la rutina, en una moda más que un modo, es cierto, sin duda, pero tal «causa» no fue más que una consecuencia. Un mínimo de conocimientos técnicos hubiera ahorrado a nuestros teóricos pedir peras al olmo.

De entre ellos debemos reconocer al menos a Bazin que fue el primero en comprender el valor del «campo total». Aunque me he opuesto a él en muchas circunstancias, no lo he hecho, sin embargo, para enfrentarme a un medio de expresión cuyo buen fundamento es indiscutible; sino que me he opuesto —aún me opongo— a algunas consecuencias aparentes que pretendía sacar de él, así como a su generalización sistemática, reconociendo, no obstante, que este dogmatismo estrecho se debe mucho más a sus discípulos que a él.

Lo mejor que podemos hacer en este capítulo es reconstruir los términos del proceso. Le cederemos, por tanto, la palabra para las explicaciones referentes a esta estética que él ha definido mejor que nadie, contentándonos sólo con retomar sus argumentos allí donde disintamos. Comenzaremos por el análisis de una escena que ya hemos examinado al tratar la significación del objeto, volviendo a ocuparnos de ella ahora con motivo del valor expresivo del campo[7].

> Estudiemos, por contraste, una secuencia típica de Welles: la del envenenamiento frustrado de Susan en *Citizen Kane*. La pantalla se abre con la habitación de Susan vista desde detrás de la mesilla de noche. En plano medio, pegado contra la cámara, un vaso enorme que ocupa casi la cuarta parte de la imagen, con una cucharilla y un tubo de medicamentos sin tapón. El vaso nos oculta casi por completo el lecho de Susan sumido en una zona de sombra, de donde sólo se escapan algunos estertores indistintos, como de un dormido drogado. La habitación está vacía; al fondo de este desierto privado, la puerta, más alejada aún por la falsa perspectiva del objetivo, y *detrás* de esta puerta, los golpes. Sin haber visto más que un vaso y oído dos llamadas, a base de dos planos sonoros diferentes, hemos comprendido de una sola vez la situación: Susan se ha encerrado en su habitación para envenenarse, Kane trata de entrar. La estructura dramática de la escena se basa esencialmente en la distinción de los dos planos sonoros; el estertor, próximo, de Susan, los golpes de su marido tras la puerta. Entre estos dos polos mantenidos a distancia por la profundidad del campo se establece una tensión. Ahora los golpes se hacen más pesados: Kane trata de echar abajo la puerta con el cuerpo, y lo consigue. Le vemos aparecer minúsculo en el marco de la puerta y precipitarse hacia nosotros. La chispa ha prendido entre los dos polos dramáticos de la imagen. La escena ha acabado.
>
> Para entender de modo perfecto la originalidad de esta puesta en escena, que puede parecer natural dado que consigue su objetivo, hay que tratar de representarse lo que no hubiera dejado de hacer, detalle más, detalle menos, cualquiera que no fuera Welles.
>
> La escena habría sido descompuesta por lo menos en cinco o seis planos. Por ejemplo: primer plano del vaso y de las pastillas, plano de Susan en medio de sus estertores y empapada en sudor sobre la cama (en este momento sonido *off* de golpes contra la puerta), plano de Kane golpeando la puerta, creación de un «suspense» mediante un corto montaje paralelo, es decir, mediante una serie de planos en el interior y después en el exterior de la habitación, hasta un plano de la puerta cediendo bajo los empujes de Kane; en este momento, toma de espaldas de Kane precipitándose hacia el lecho y quizá, para terminar, primer plano de Kane inclinado sobre Susan.
>
> Claramente vemos que la secuencia clásica, formada por una serie de planos que analizan la acción según la conciencia que el realizador quiere hacernos tomar, se resuelve aquí en un solo y único plano. En última instancia, el guión técnico en profundidad de campo de Welles tiende a la desaparición de la noción de plano en una unidad de guión que podría llamarse plano-secuencia.

Llevado por su entusiasmo Bazin especula arbitrariamente sobre la desaparición de la noción de plano, sustituida por la de plano-secuencia cuando éstas son dos formas cuyo sentido es totalmente distinto. En principio, y siguiendo con su costumbre, minimiza a su gusto lo que quiere demostrar como no válido. Un guión técnico clásico hubiera sido más discreto. Cualquiera que hubiese sido el desglose clásico, poniéndonos alternativamente en presencia de Susan o de Kane, nos hubiera hecho participar de modo sucesivo (y casi simultáneo) de las angustias del uno, de las angustias de la otra. Hubiéramos estado *con* el uno y *con* la otra. Aquí, por el contrario, al verles al uno y a la otra a un mismo tiempo no estamos ni con el uno ni con la otra. De pronto estamos fuera, *interesados* sin duda por el drama pero de una forma completamente intelectual: la significación alcanzada por el vaso y por su relación con el conjunto crea una tensión dramática que reclama nuestra atención y nos arrastra, pero no nos arrastra como *testigos* ni tampoco como «dobles» de Susan o de Kane. Somos introducidos en el suceso trágico sin compartir sentimentalmente la responsabilidad de los personajes. Nuestra mirada gana así cierta objetividad, cierto distanciamiento. Porque esa es la situación que Welles espera de nosotros: reclama nuestra atención y no nuestra pasión. El modo de expresión es, por tanto, excelente, pero cuando tenga necesidad de nuestra *pasión* actuará de otra forma. La «profundidad de campo» no es una panacea: es un medio más que no podría reemplazar a otros. Bazin, por otro lado, lo reconoce implícitamente cuando dice:

---

[7] Las citas de Bazin en este capítulo están tomadas de su obra sobre *Orson Welles* y de su estudio sobre William Wyler reproducido en *Qu'est-ce que le cinéma?* (I).

> Frente a esta puesta en escena «realista», que procede por «planos-secuencia» captados por la cámara como bloques de realidad, Welles utiliza frecuentemente un montaje abstracto metafórico o simbólico para resumir largos períodos de acción (la evolución de las relaciones de Kane con su primera mujer, la carrera de cantante de Susan). Pero este procedimiento muy viejo, del que el cine mudo ya había abusado, encuentra aquí un sentido nuevo precisamente por contraste con el realismo extremo de las escenas en que se respetan íntegramente los sucesos. En lugar de un desglose falso, en que el suceso concreto se disuelve a medias en la abstracción de los cambios de plano, tenemos dos modalidades esencialmente distintas de relato. Se las capta muy bien cuando, tras la serie de sobreimpresiones que resumen tres años de suplicios de Susan y que concluyen con la lámpara que se apaga, la pantalla nos arroja brutalmente en el drama del envenenamiento de Susan. Jean-Paul Sartre ha observado con toda justeza en un artículo de *L'Écran Français* que se trataba del equivalente de la forma frecuentativa inglesa: «Durante tres años él la obligó a cantar en todos los escenarios de América. La angustia de Susan crecía, cada espectáculo era para ella un suplicio, un día no pudo más...» ¡Envenenamiento de Susan!

He aquí algo de la mayor importancia. El cine tiene ya —como más adelante veremos— la doble forma narrativa: directa e indirecta. Le quedaba poder jugar alternativamente con la *pasión* y con la *atención* del espectador; concederle una atención anticipadora respecto al acto que «se está haciendo», un cierto distanciamiento también ante este acto, sin cesar, por ello, de hacerle compartir los sentimientos del héroe, sin dejar de ponerle —cuando lo necesite— en ese estado de éxtasis que precisamente le priva del control objetivo que «la anticipación» permite. La cámara móvil, la profundidad de campo, hacen de él el espectador atento que se desplaza *entre* los personajes del drama o con ellos, observándoles en un presente «en acción», mientras que el montaje y sus efectos múltiples hacen que vea o sienta *con* los héroes o en su lugar en un presente «hecho». El sentimiento de *actualización* no suprime ni sustituye la *presentificación*, se añade a ella: se pasa alternativamente de la una a la otra como del campo al contracampo. Y si la una puede sustituir a la otra, sólo es en ocasión de un drama particular o de una forma particular de traducirlo que siempre debe ser justificada. Y estamos perfectamente de acuerdo con Bazin cuando precisa:

> Contrariamente a lo que podría parecer a primera vista, el «desglose» en profundidad está más cargado de sentido que el desglose analítico. No es menos abstracto que el otro, pero el excedente de abstracción que aporta al relato procede precisamente de un aumento de realismo. Realismo en cierto modo ontológico, que devuelve al objeto y al decorado su densidad de ser, su peso de presencia, realismo dramático que se niega a separar el actor del decorado, el primer plano del fondo, realismo psicológico que vuelve a colocar al espectador en las auténticas condiciones de la percepción, percepción que nunca está determinada *a priori*.

Habría que entenderse. Esas «auténticas condiciones de la percepción» significan aquí la percepción *de los actos de otro*, es decir, de hechos en los que yo jamás he estado comprometido. No son las condiciones de un acto que *podría* ser el mío, de un comportamiento con el que yo podría identificarme. Son —como acabamos de decir de otra manera— las condiciones de la percepción *observante*, no las de la percepción *actuante* o *participante*. Pero veamos la continuación:

> Bajo el caparazón del realismo congénito de la imagen cinematográfica, se hacía pasar fraudulentamente todo un sistema de abstracción. Parecía limitarse a desglosar los sucesos según una especie de anatomía natural de la acción; pero en realidad se subordinaba íntegramente la realidad al «sentido» de la acción, se la transformaba a espaldas nuestras en una serie de «signos» abstractos. El primer plano del pomo de puerta no es un pomo de puerta de esmalte saltado, de cobre empañado, cuyo contacto frío es fácil de imaginar; ese primer plano equivale a la frase: «*Se preguntaba con*

> *angustia si el picaporte de la puerta iba a girar.»* No digo que este convencionalismo implícito no se halle estéticamente justificado; lo que afirmo son dos cosas:
>
> 1) que tal convencionalismo no deja libertad alguna al espectador respecto al suceso;
>
> 2) que ese convencionalismo plantea implícitamente que tal realidad en tal momento tiene un sentido, y uno solo, respecto al suceso dado.

Es evidente. Pero también resulta conveniente, incluso indispensable, que sea así en ciertos casos. Sobre todo cuando el autor quiere hacer participar de su visión del mundo o de su forma personal de ver las cosas. Al hacerlo, no digo: «esta realidad no tiene más que un sentido, el que os muestro», sino: «entre los diferentes aspectos de las cosas que os muestro, he aquí el que para mí tiene un sentido, o aquel al que yo doy este sentido». Lo que a mí, como espectador, me interesa en este tipo de películas no es el mundo que el autor ofrece a mis ojos, sino la forma en que él lo ve. Su testimonio no es un testimonio: es una interpretación, una confesión o un reconocimiento. El problema es muy distinto. Volvamos al ejemplo del señor que contempla la lámpara situada en la mesa de su despacho; sólo puede mirar la lámpara porque el autor ha elegido actuar de tal forma que es ese objeto —y no otro cualquiera— lo que en ese instante mira. Siguiendo con Bazin, esta forma

> subjetiviza el suceso hasta el extremo, dado que cada parcela se debe a una idea preconcebida del director. No sólo implica una elección dramática, afectiva o moral, sino además, y con mayor profundidad, una toma de postura sobre la realidad en tanto que tal.

Sin embargo, concluir que «esta técnica tiende a excluir en particular la ambigüedad inmanente a la realidad» carece de sentido, porque la realidad por sí misma nada tiene de ambiguo. Sólo los individuos, porque piensan y reflexionan, pueden serlo y lo son con mucha frecuencia. La realidad no tiene más característica que ser imprevisible e incierta, de ahí nuestra «anticipación perceptiva», que no es más que una tentativa de aprehensión del devenir inmediato.

> Desde el punto de vista del relato, la profundidad de campo de Wyler [sigue diciendo] es aproximadamente el equivalente cinematográfico de lo que Gide y Martin du Gard dicen que es la idea de escritura en la novela: la perfecta neutralidad y transparencia del estilo que no debe interponer ninguna coloración, ningún índice de refringencia entre el espíritu del lector y la historia.

Lo único que podemos hacer es compartir este punto de vista que, por otro lado, ya hemos desarrollado con anterioridad.

Hasta ahora, aunque Bazin defendía el «plano secuencia» y yo cualquier modo de expresión con tal que esté justificado —y sea, por tanto, necesario—, nada nos separaba, a no ser la distancia de una idea estética preconcebida. Pero Bazin añade:

> El empleo sistemático, en *Kane* y en los *Ambersons*, de la profundidad de campo, sólo hubiera conseguido un efecto mediocre si Welles se hubiera limitado a obtener de él un perfeccionamiento del desglose clásico. Pero Welles se sirve de él de otro modo: *la profundidad de campo obliga al espectador a hacer uso de su libertad de atención* y al mismo tiempo le hace sentir la ambivalencia de la realidad.

Y en otro estudio, Bazin precisa aún:

> No se trata de provocar al espectador, de ponerle obstáculos y pegas. Wyler sólo quiere permitirle: 1, ver todo; 2, escoger «a su gusto». Es un acto de lealtad para con el espectador, una voluntad de honestidad dramática [...] La frecuencia de los planos generales y la perfecta nitidez de los fondos contribuyen enormemente a tranquilizar al espectador y a dejarle el medio de observar y de escoger, dándole tiempo incluso de formarse una opinión gracias a la extensión de los planos.

Ahora bien, yo afirmo que esto no significa nada: esa pretendida libertad es una ilusión. Por supuesto que el campo largo —o en «profundidad»— permite a los personajes del drama mayor libertad de acción y respeta su libre arbitrio. Ya hemos visto que el señor que contempla la lámpara hubiera podido contemplar cualquier otra cosa. Pero esa libertad dramática no tiene nada que ver con la del espectador. Según Bazin, al no ser «conducido» por el cineasta el espectador encontraría, gracias a la estética del campo total, *las condiciones objetivas de la realidad*. Lo cual es prácticamente imposible.

En efecto, en la realidad, los sucesos, los actos, las cosas que pueblan el espacio en cuyo seno me encuentro están constantemente disponibles, es decir, se hallan ofrecidas tanto a mi mirada como a mi consideración. Soy yo quien *me* las doy, quien las escoge y organiza a mi gusto, haciendo yo mismo mi propio guión técnico, mientras que en el cine —como en las demás artes— me son *dadas*. El único libre albedrío es el del autor que conduce los acontecimientos a su modo. Sean cuales fueren las segmentaciones sucesivas o en profundidad de campo, me veo obligado a ver lo que él me da a ver y en el orden escogido por él. Y lo que es más, si en su percepción visual la imagen es análoga a lo real, esto no ocurre más que a nivel de plano. Desde el momento en que hay una serie de planos hay elaboración de una realidad *segunda.* Y esta realidad, ya *mediatizada,* no está disponible. De ninguna manera puedo situarme ante ella en condiciones perceptivas semejantes a aquellas en que me encuentro cuando estoy frente a lo real inmediato. Querer esto es pretender encontrar el árbol real tras el árbol pintado.

Por otro lado, toda obra de arte es creación e interpretación. Exige, por parte del espectador, una determinada sumisión, sin la cual la obra de arte no tendría razón de ser. Mi única libertad está en mi rechazo. Si acepto la obra me someto a un *dado* que en modo alguno es consecuencia de mi elección. No puedo, por tanto, ni siquiera en ese caso encontrar las condiciones objetivas de la realidad, puesto que recibo un *dado* que ha sido escogido *para* mí y no *por* mí.

Alguien objetará que se trata de una determinada disposición del espectador, libre para escoger «a su gusto» en el marco de la imagen. Pero este error no es menos burdo que el anterior.

Tomemos el ejemplo de dos acciones simultáneas. Decir que yo soy *libre* para ir de una a la otra es absurdo: para que yo sepa que, en efecto, son simultáneas, es preciso que las perciba simultáneamente, a falta de lo cual esta simultaneidad no tiene razón de ser o, en todo caso, se me escapa. Ahora bien, si existe, sin duda de ella resulta alguna significación que debo apreciar si quiero comprender. Por otra parte, si elijo ver tan pronto una como otra de estas acciones, entonces restablezco una segmentación que se parece al montaje. Por supuesto, y sin duda Bazin habla en este sentido, tal fragmentación será obra mía, nadie me la habrá impuesto; por tanto, yo me encontraría ante el film «como en la percepción real». Tal ingenuidad se prestaría a la sonrisa si no fuera propuesta con tanta seriedad. Salvo esta pequeña satisfacción del amor propio, ¿habré avanzado algo? Simplemente, habré perdido una parte del espectáculo (o del relato) y mi elección —si es que puede existir y hasta el punto en que sea posible— no será nunca otra cosa que una elección en un dado global que, como su nombre indica, me es *dado.* Por último, si tengo que hacer «mi» película en la película de otro, entonces no tengo necesidad de esa película. Me basta con imaginarla: en cuyo caso siempre tendré la facultad de imaginarme lo que me plazca. La única forma de ser «libre» para un espectador consiste en convertirse en autor, y no lo sería más que para él. Semejante modo de aceptar la obra rechazando dejarse guiar por ella, someterse a ella, es una de las más singulares pretensiones de ciertos teóricos del arte moderno. Todo cuanto se puede decir aquí al respecto es que no lleva a ninguna parte: destruye el pacto necesario entre el autor y el público.

De hecho, en el «campo total» debo ver *todo,* prestando, sin embargo, mi atención, en todo instante, a lo que es *lo más importante.* Pero es *la acción misma la que me dirá qué es lo más importante,* porque ella es quien dirige mi mirada. Por tanto, si ella me guía, yo no soy libre de elegir. En efecto, el espectador *siempre* es atraído, en una imagen, por el punto que plástica o dramáticamente consigue el máximo de significación.

Entre los numerosos ejemplos citados por Bazin vamos a fijarnos primero en el de la tienda en *Los mejores años de nuestra vida:* en plano medio una cliente se dirige a un vendedor y realiza algunas compras mientras que en el fondo del decorado, perdida entre la multitud, se distingue a duras penas a una de las heroínas del drama. Nuestra atención, por supuesto, queda retenida por lo que ocurre en primer plano. Por tanto, *podríamos* no ver a esa joven. Pero, 1) los personajes del plano medio no son más que circunstancia, mientras que a lo largo de la película hemos seguido a la heroína en cuestión y en el curso de las últimas imágenes la hemos visto dirigirse hacia la tienda; 2) en el momento en que llega al final del decorado *habla;* se dirige precisamente al vendedor de primer plano. Al ser atraída nuestra atención hacia ella por este simple hecho habría que ser muy duro de mollera para no saber reconocerla. Desde ese momento, la seguimos a ella y no a los dos comparsas de primer plano. ¿Dónde está la elección?

Y lo mismo para la famosa «escena de la cocina» de *El cuarto mandamiento.* La crisis nerviosa de tía Fanny y la comida de George que se atiborra de pasteles y vituallas diversas suponen dos polos de atracción que solicitan igualmente nuestra mirada. La tensión dramática está en relación con sus actos. Pero, durante su simultaneidad, hay momentos en que nuestra atención se fija más intensamente en uno o en otro de los dos. Si se estudia la película en la moviola[8] podremos darnos perfecta cuenta de que tales puntos de atención coinciden siempre con la actitud dominante: se enfoca a aquel personaje que habla o que actúa con mayor intensidad; digamos que al más significante en el momento presente. Lo que Bazin considera «libertad de atención» no es más que la incertidumbre de la mirada, consecuencia a su vez de la incertidumbre de los comportamientos (considerada como una «ambigüedad de lo real»). Jamás podemos prever en qué momento la acción va a solicitar nuestra atención, lo cual, por supuesto, nos obliga a estar más atentos, a espiar los comportamientos de los dos personajes con objeto de captar más intensamente tanto uno como otro; pero esto ocurre en razón misma de sus actos y no en razón de nuestro libre albedrío.

---

[8] Máquina que sirve para el montaje de los films, provista de una pequeña pantalla. Se puede detener el paso del film en todo momento, dar marcha atrás, volver a empezar, etc.; la velocidad del paso puede ser modificada a voluntad.

Otro tanto puede decirse de la secuencia del matrimonio de *Los mejores años de nuestra vida* o la secuencia del bar en la misma película. Dana Andrews, en primer plano con Fredric March y sus amigos, se aleja y va a telefonear a la cabina situada al fondo del decorado. La acción que continúa en primer plano (el pianista) tiene un interés totalmente secundario. El verdadero drama se desarrolla en segundo término: sobre todo entre esta cabina y las miradas inquietas que desde el primer término Fredric March lanza de vez en cuando en dirección de Dana Andrews. Pero Bazin dice:

> La idea de la cabina en el fondo de la sala y la obligación creada al espectador de imaginar lo que ocurre, es decir, de participar en la inquietud de Fredric March era ya por sí un excelente hallazgo de dirección, pero Wyler se dio cuenta de que por sí sola destruía el equilibrio espacial y temporal del plano. Era preciso contrapesarla y reforzarla a un tiempo. De ahí la idea de una acción de diversión *en primer término*, secundaria en sí misma, pero cuya valorización plástica estaba en razón inversa a la importancia dramática. Acción secundaria, pero no insignificante; el espectador no puede despreciarla porque afecta también a la suerte del marino enfermo, y porque no todos los días ve a alguien tocar el piano con ganchos.
>
> Cansado de esperar, sin verlo bien, a que el héroe haya terminado de telefonear, el espectador se ve obligado a dividir su atención entre los ganchos y el teléfono. Así Wyler mata dos pájaros de un tiro: la diversión del piano le permite, primero hacer durar el tiempo preciso un plano que hubiera sido interminable y forzosamente monótono, pero es sobre todo la introducción de este polo de atracción parásito el que organiza dramáticamente la imagen y el que literalmente la construye. A la acción real se superpone la acción propia de la dirección que consiste en dividir contra su gusto la atención del espectador, en dirigirla allí donde es preciso, el tiempo que es preciso, y en hacerla así participar por cuenta propia del drama pretendido por el director.

Se ha leído bien: «en dividir contra su gusto la atención del espectador, en dirigirla allí donde es preciso, el tiempo que es preciso»... Por tanto, ¿dónde encuentra Bazin esa pretendida libertad?

Contra esta apología, excesivamente exclusiva de la profundidad de campo, nosotros recurrimos al propio Bazin: «La experiencia, dice, demuestra de forma suficiente que es preciso guardarse de identificar el cine con tal o cual estética dada y, sobre todo, con no sé qué modo, qué forma substancializada de la que el director debería servirse obligatoriamente, o al menos como si se tratara de pimienta o de clavo. La "pureza" cinematográfica o mejor, en mi opinión, el "coeficiente" cinematográfico de una película debe ser calculado por aquello que la pintura, el teatro o la novela no podrían decir de igual forma.» No se podría decir mejor...

La expresión «apiñada» dada en un solo plano fijo no es, por otro lado, el hecho exclusivo del plano-secuencia. El empleo de los espejos, reflejando los fondos o los laterales de un campo estrechamente enmarcado, ha entrado a formar parte del lenguaje corriente tras la sorprendente utilización que de ellos hicieron Henry Hathaway *(Sueño de amor eterno)* y John Ford *(Pasaporte a la fama)*.

En una escena de este último film, que se basa en el molesto parecido entre un gángster (Mannion) y un tímido burgués (Jones), éste, que acaba de ocupar un asiento en el fondo de un restaurante, queda enmarcado en plano de cintura: ocupa la izquierda de la imagen, y a la derecha se descubre, en un mirador, el resto del restaurante. Mientras espera a su prometida, lee el periódico y ve en primera página la foto del gángster cuya cabeza se halla puesta a precio. Intrigado, se quita las gafas y se mira en el espejo: el parecido es asombroso. Entretanto, se percibe (en el espejo) a un cliente vecino que se introduce en imagen y que también acaba de leer el periódico. Mientras Jones limpia sus gafas, las reajusta y prosigue su lectura encogiéndose de hombros, el cliente le mira con terror, se levanta precipitadamente y desaparece del cuadro. (Va a telefonear a la policía...)

Enseguida se ve la diferencia: aunque se perciba el restaurante en toda su extensión, ésta queda reflejada sobre una superficie plana que constituye el fondo de un decorado *estrechamente enmarcado*. Mientras el campo total subraya las relaciones entre varios puntos de un espacio directamente captado, en el presente caso, por el contrario, todo está cerrado, oprimido. El espacio entonces queda abolido, aunque se produzca su reflejo. La profundidad no está *dada;* sólo está *representada*.

Sin hablar por supuesto del papel simbólico que los espejos pueden desempeñar en ciertas películas (personalidad secundaria, desdoblamiento del «yo», etc...), los efectos de la reflexión sólo se hallan justificados cuando —como aquí— permiten *descubrir* una acción aneja o un suceso imprevisto que repercute sobre la acción principal. A menos que permitan agrupar en un plano único el objeto y el sujeto, el observador y lo observado, poniendo de relieve de esta forma la instantaneidad de la mirada. Tal ocurre en *Prisionero del odio* (de John Ford) cuando, tras el juicio, la señora Mudd se entera de que su marido ha sido condenado a cadena perpetua. Ante la puerta de la prisión un guardia acaba de fijar la lista de los condenados; a la izquierda, en plano de conjunto, se ve el tablón de anuncios, cuya vidriera abre el guardián (enmarcado en medio cuerpo, tres cuartos de espalda, desde la derecha). Con chinchetas fija la hoja en la que se distinguen y pueden leerse fácilmente los nombres y cierra la vitrina. En ésta aparece entonces el reflejo del rostro de la señora Mudd que se crispa y contiene su llanto. Sólo un plano de esta especie, que muestra a la vez al que mira y lo mirado, podía dar a este hecho la potencia dramática que en ese momento adquiere, e indicar la presencia de la señora Mudd sin mostrarla directamente. El campo-contracampo hubiera *extendido* ese instante en la duración (por corta que fuese) y hubiera necesitado un desplazamiento en el espacio que habría destruido a la vez la tensión dramática lograda aquí gracias a ese punto de vista único.

Mas pese a las cualidades que hemos reconocido al campo total y a las tomas de vistas móviles, y dado que los signos en ellos no están ya puestos entre comillas, la verdadera libertad del espectador estriba en que puede descubrir la significación de las cosas o ver éstas únicamente como cosas. El autor confía en su perspicacia: el espectador es libre de pensar *sobre* o *a partir* de lo que ve, pero no de escoger *en* lo que se le da a ver.

Sin embargo, ha habido críticos que han puesto en cuestión todo el cine a partir de estos procedimientos únicamente:

> Se sabe [dice uno de ellos] que fuera de la estética incluso la acumulación hoy día apenas es posible en cine; afortunado aquel que pueda indicar en el fondo de un plano de conjunto aquellas cosas que en tiempos de Stroheim podían ser aisladas.

Dejando a un lado el hecho de que este crítico parece lamentar este hecho al afirmarlo como necesario, me gustaría que nos explicara por qué estas cosas que *podían* ser aisladas en los tiempos de Stroheim no pueden serlo hoy día (so pena de caer en el esteticismo). ¿Será acaso porque contravendría la regla del campo total? Pero ¿quién la ha erigido como principio absoluto? ¿Debe realizarse un film según fórmulas abstractas o debe imponer sus propias reglas y leyes, utilizar los medios precisos para la expresión de un contenido determinado? ¿Por qué motivos *se debería* indicar un detalle *en el fondo de un plano general*, cuando quizá es preciso hacerlo en primer plano? ¿No es precisamente caer en el esteticismo el someterse *cueste lo que cueste* a una fórmula cualquiera, cuando ésta no se impone, so pretexto de que está de moda y de que *no se puede* (?) hacer otra cosa que emplearla?

Si los procedimientos se escalonan en el tiempo (conforme a su descubrimiento, debido las más de las veces a los perfeccionamientos técnicos), y si su aparición viene a enriquecer una sintaxis cada día más compleja, no son otra cosa que medios que todo realizador puede y debe tener a su libre disposición. Su valor depende únicamente del papel que se les haga jugar, y sólo envejece el uso correcto o incorrecto que de ellos se haga.

Porque un proceso no puede ser considerado superior a otro sino en la medida en que una expresión cualquiera adquiere, gracias a él, una potencia o una significación que no tendría si hubiera sido producida de otra forma. Y si el empleo injustificado o gratuito de un procedimiento es siempre perjudicial, evitarlo cuando sería lógico su empleo no es menos nefasto. Por tanto, resulta absurdo emplear sistemáticamente uno cualquiera de ellos (salvo en casos excepcionales) o utilizar un procedimiento más complicado cuando otro más simple produciría idénticos resultados. *A valor igual, lo mejor es siempre lo más simple y lo más corto.*

Lo cierto es que los nuevos procedimientos —profundidad de campo o toma de vistas móvil— no tienen otro objeto que estructurar el espacio con vistas a una significación determinada. Por eso, se vinculan y prolongan a todos los procedimientos anteriores, y sobre todo al expresionismo, al que, sin embargo, se oponen en numerosos puntos.

En efecto, estructurar el espacio fue y sigue siendo el objeto principal del film en cuanto al plano (en cuanto al plano-secuencia), es decir, en cuanto a las «células». Pero, cuanto más fue «construido» este espacio antaño mediante el recurso a procedimientos extracinematográficos, como la pintura o la arquitectura (siendo la significación buscada el resultado de una composición decorativa «fija», aunque contuviera movimiento), tanto más incluyen los nuevos valores la movilidad y la duración.

En vez de ser arquitectónicas o plásticas, las estructuras espaciales son hoy dinámicas y psicológicas. La organización del espacio se halla referida menos a la disposición de las líneas y de los volúmenes que a los personajes y a los objetos, a la movilidad de esos personajes o de la cámara. De tal suerte que hoy a la composición de un espacio indiferente a la duración que contiene le ha sucedido la estructuración de un verdadero «espacio-tiempo».

Se ha hablado de expresionismo a propósito de *Citizen Kane* y de los films de Orson Welles. Y es cierto. Pero aunque los valores plásticos juegan en ellos un papel considerable, contribuyen a la movilidad del film en lugar de oponerse a ella. Además, estos valores se limitan a estar *entre* otros significantes en la misma medida o más. De hecho se trata de una especie de expresionismo psicológico, cuyos elementos son los personajes, el decorado y los objetos, considerados especialmente según la *movilidad temporal* de sus relaciones. El espacio y el tiempo no tienen ya una simple relación de contenido a continente: constituyen un todo homogéneo cuyas partes, indisociables, se determinan mutuamente.

Por supuesto que las obras maestras del cine mudo y las películas anteriores a 1940 habían cumplido con esta unidad espacio temporal; pero además de ser nula o de corta duración (el caso más frecuente), la evolución psicológica se hallaba casi siempre traducida por una serie de fases sucesivas, de «cortes» en el tiempo, a su vez estacionarios. El tiempo era en ellos «cronología» y no «duración vivida». Ahora bien, es precisamente esta duración «haciéndose» lo que trata de delimitar el cine contemporáneo —duración que apenas si fue captada antes del *Jezabel* de Wyler y de las películas de Welles, salvo en *Avaricia*, de Stroheim, y en *Y el mundo marcha*, de King Vidor.

LIV. CINEMASCOPE Y POLIVISION

Del *cinemascope*, que provocó una pequeña revolución en 1953, poco tenemos que decir a no ser que la conmoción que provocó duró poco. Producto también de un invento técnico que se remonta a una treintena de años (los hallazgos del profesor Chrétien se realizaron en torno a 1920), su interés consistió en ampliar el cuadro, cuyas proporciones, bastante amplias en tiempos del cine mudo (1 × 1,55), se convirtieron con el hablado casi en un cuadrado (1 × 1,37) a causa de la banda sonora. Sin embargo, aunque abre el espacio y libera a la realización de ciertas obligaciones debidas a la exigüidad del campo, la extrema amplitud de la pantalla da lugar a proporciones inestéticas (1 × 2,55). Es más, por perfecta que sea la anamorfosis, la deformación óptica impone límites de los que a veces resulta una falta de «tejido» fotográfico. Por tanto, parece que el mayor interés del cinemascope ha consistido en permitir la ampliación del marco sin tener que agrandar el formato de la película, es decir, sin tener que transformar de hecho el equipamiento de las salas. Pero la película «gigante» experimentada en 1931 y tomada nuevamente por el *Todd Ao* (película de 70 mm) parece destinada a gozar de un futuro más estable (aunque no inmediato, debido a la obligatoria transformación de los aparatos de proyección y de toma de vistas). El formato (1 × 2,22) es más proporcionado, y la imagen, al no sufrir ninguna deformación, muestra en todos los planos un tejido notable. Ya hemos mencionado esta ampliación y pensamos que las mejores fórmulas —en todo caso las más armoniosas— son aquellas que se hallan en torno a las proporciones 1 × 1,80. Podría además obtenerse una ampliación análoga reduciendo a la mitad (en película de 33 mm) la altura de la imagen, que abarcaría entonces dos perforaciones en lugar de cuatro.

Ahora que estos procedimientos se emplean corrientemente, se puede decir que no cambian en nada las condiciones «dialécticas» del film, aunque le aporten un determinado número de posibilidades en modo alguno despreciables. El interés del cinemascope sería secundario de no haber hecho otra cosa que ampliar el horizonte con fines puramente espectaculares. Sin despreciar éstos en absoluto, debe admitirse, sin embargo, que desde el punto de vista estético esta aportación sería bastante exigua. Lo que realmente cuenta es que esa ampliación permite organizar el campo *en profundidad* sin tener que recurrir a objetivos especiales.

Con el marco normal un plano medio —de un personaje u objeto— llena la pantalla (de ahí su aislamiento). Por lo tanto, no se puede jugar con distintos planos, dado que los demás desaparecen o son indistintos. Los grandes angulares admiten precisamente esta posibilidad. Ahora bien, el marco amplio permite escalonar un conjunto de actos, de personajes o de movimientos desde el primer plano hasta los fondos últimos del plano; de ahí su mayor interés. Indudablemente el uso del cinemascope (que apenas puede descender por debajo de F. 40) no permite obtener los efectos de deformaciones propias de los grandes angulares, pero no hay motivo para no pensar que la película ancha pueda algún día permitirlo.

Lo que el cinemascope hace imposible es el gran plano *aislado*. Ya hemos visto que esto carece de importancia en cuanto a los detalles y es más bien conveniente en los demás casos. Por otro lado, siempre que sea necesario se puede utilizar un fragmento de decorado como ocultador (Ophuls lo ha hecho en muchas ocasiones).

Marcel Pagnol veía en el cine hablado el fin del cine y el nacimiento de un arte (?) que consistiría en registrar diálogos u obras de teatro. Ya se sabe lo que ha llegado a ser. Bazin veía en la pantalla amplia un interés capital en este sentido porque «después y mejor que la profundidad de campo venía a destruir definitivamente el montaje como elemento mayor del discurso cinematográfico». Esta cualidad «definitiva» sólo duró unos meses, porque cuando fue manejado por verdaderos cineastas, el cinemascope se manifestó tan idóneo para el montaje como cualquier otro. Ya hemos visto que si la segmentación es menor en nuestros días lo es en razón de una determinada estructuración del espacio fílmico, que el cinemascope permite, evidentemente, pero que *no impone*. En última instancia podría concebirse una película con montaje a base de planos cortos o de planos larguísimos. Bazin tiene razón al pensar que el montaje (el efecto de montaje) no es el prototipo de la expresión visual, pero deducir de ello que el montaje es «correlativo a la exigüidad de la imagen clásica, que condena al realizador al troceamiento de la realidad» supone no ver esta imagen más que a través de los objetivos sin profundidad de que ya hemos tratado o a través del empleo exclusivo de los planos de acercamiento. Amplio o estrecho, un marco es siempre un marco. Sea el que fuere, siempre obligará a determinada segmentación así como a determinada organización derivada de sus límites.

Aunque las condiciones técnicas, que hacen difícil su explotación, hayan paralizado el progreso de la *polivisión*, no podemos pasar por alto un procedimiento que un día u otro podrá ser utilizado de un modo constante. Por ahora, dado que se trata de tres películas proyectadas de modo simultáneo, se necesitan tres proyectores sincronizados, lo que obliga a un equipo del que sólo algunas salas están provistas, a excepción de las equipadas (una decena) para el *cinerama*. Este último sistema, estrictamente espectacular, especula con la curiosidad de las multitudes, mientras que la polivisión, que es una forma estética, resulta desde un principio más difícil.

No sin grandes dificultades se ha intentado llevar las tres imágenes paralelas a una sola banda, mediante la anamorfosis. Pero estas tres imágenes, que cubren una superficie de 1 × 4, sobrepasan ampliamente las proporciones del cinemascope (1 × × 2,55). Para introducirlas, por tanto, hay que perder una parte notable de la altura útil, y la pequeñez de las imágenes disminuye singularmente su potencia. Pero precisamente el film «ancho» permitiría este reajuste. Bastaría con registrar imágenes algo más estrechas de lo normal (1 × 1), utilizando ocultadores adecuados, procedimiento que permitiría pasar, de acuerdo con el gusto del director, de una imagen ancha (1 × 3) a dos imágenes medias (1 × 1,50) o a tres imágenes de 1 × 1, pues el formato cuadrado de cada una de ellas queda compensado por su asociación. Pero dejemos a un lado estos detalles técnicos.

Se sabe que la polivisión, inventada por Abel Gance en 1927, fue empleada por vez primera en *Napoleón* (en una versión que, por otra parte, sólo fue proyectada en la Opera y en la sala Marivaux, luego en el Studio 28 durante la reposición de 1955, dado que el resto de las salas no estaban equipadas para esa circunstancia).

Al ser proyectadas tres imágenes sobre tres pantallas situadas una junto a otra (sin solución de continuidad, como en el caso del cinerama), se puede crear en ocasiones un vasto panorama constituido por su conjunto, pero, desde este punto de vista, el cinerama resulta muy superior, y el cinemascope convierte en viejo el procedimiento. Su interés es muy otro. Consiste en proyectar sobre esas tres pantallas: o bien la misma imagen repetida tres veces (en cierto modo multiplicada por sí misma), o bien tres imágenes distintas, o bien una imagen central flanqueada a la izquierda por una determinada imagen y a la derecha por la misma imagen invertida. Ya hemos dicho que estos tres «espacios», que permiten proyectar simultáneamente actos o hechos que inciden unos sobre otros, ofrecen todas las posibilidades de un montaje «armónico», que se añade a un montaje «melódico» normal; ofrece, por tanto, todas las posibilidades de una cierta orquestación visual. De este modo puede apreciarse lo que la triple pantalla, además de sus capacidades de síntesis y de soldadura «polirrítmica», puede aportar a la expresión de los sentimientos y al análisis psicológico.

En una película normal, un hombre recuerda: retorno hacia atrás y evocación del pasado se realizan dentro de la continuidad, alternando con la realidad presente. Gracias a la polivisión, la acción presente puede ofrecerse en la pantalla central, mientras las escenas evocadas se inscriben en «contrapunto» sobre las pantallas laterales. Los planos de los detalles también pueden situarse en los laterales, salvo que de pronto ocupen el lugar principal, desplazando la descripción o la narración hacia los lados, *dado que lo más importante ha de hallarse siempre en el centro*. Las imágenes, siguiendo unas veces un camino rectilíneo, otras pasando del centro a los laterales o de los laterales al centro, pueden de esta forma subrayar los diferentes motivos, asociarlos o entrelazarlos, jugar con la armonía o el contrapunto en una construcción en fuga cuyo ritmo, entonces complejo, puede llegar a ser deslumbrante.

No insistiremos más en las numerosas posibilidades del procedimiento. Pertenece al futuro; pero es el único que permite resolver una cantidad de problemas cuya solución sería sólo parcial o imposible en las condiciones normales del film. (Como ocurrió con la simultaneidad, de la que el montaje sólo podía dar una idea aproximada, hasta que fue conseguida de modo efectivo gracias a la profundidad de campo.) No llegaremos a decir que la polivisión sea el futuro del cine, cosa que sería una arriesgada especulación, pero sí creemos que es una de las formas posibles del cine futuro. Tanto más en cuanto que su empleo puede no ser constante. Podemos imaginarnos fácilmente un film cuya acción se desarrollaría normalmente sobre una pantalla ancha, con la posibilidad, por instantes y cada vez que sea preciso, de jugar con dos o con tres imágenes en el interior de ese mismo marco.

No obstante, si la polivisión nos parece encaminada hacia un cierto porvenir, éste sólo podrá tener efectividad siguiendo la vía marcada por Abel Gance. Debido a múltiples razones referidas al entedimiento y a la percepción, no se podría pasar sin peligro del número de tres imágenes. El problema no consistiría en desarrollar varios temas de forma paralela, sino sólo en desarrollar una acción *única* aprovechando la simultaneidad para inscribir hechos dramáticamente vecinos y psicológicamente contiguos. Por este motivo algunos ensayos que consideran la polivisión desde el enfoque de la multiplicidad más que desde el de la unidad nos parecen condenados al fracaso. La idea de cinco o seis pantallas de formas y tamaños variados, dispuestas en distintos lugares de una sala de espectáculos, pueden desembocar en una atracción curiosa, pero no en un valor expresivo, pues éste exige ante todo la concentración visual.

LV. FASCINACION Y DISTANCIAMIENTO

Estamos convencidos, como Edgar Morin, de que «tenemos que concebir la participación afectiva como estadio genético y como fundamento estructural del cine», pero nos hallamos muy lejos de deducir de ello, como él hace, la pasividad del espectador.

Ya hemos visto que tal pasividad sería ineluctable si la participación fuera un fenómeno que pusiese en juego la total inconsciencia del espectador, como hace, por ejemplo, el mimetismo. Por esto, la «proyección-identificación» que sirve de base a las teorías de Edgar Morin y que defiende esta inconsciencia (sin admitir, no obstante, el mimetismo puro) se halla bastante lejos de lo que nosotros entendemos por «asociación proyectiva».

Según nuestra opinión —repitámosla— el espectador ante la pantalla «realiza» en lo imaginario las situaciones que desea conocer o experimentar, del mismo modo que la niña que juega con la muñeca realiza las situaciones a las que aspira. Hay buena parte de inconsciencia en la producción de este fenómeno, pero aunque el espectador no se dé cuenta exactamente del acto que realiza ni de las causas que lo determinan, tiene al menos consciencia de su participación: el mecanismo se le escapa, pero no las consecuencias. Es, en cierto modo, como el sueño o la ensoñación estando despierto: de pronto una idea me viene a la mente. No sé ni cómo ni por qué, porque no es un producto de mi voluntad. Nacida de mí mismo, traduce, sin embargo, alguna propensión, aunque la cosa sea inconsciente. No obstante, si prosigo con la idea o incluso si, de cualquier modo, me abandono a ella, me doy perfecta cuenta de hacerlo.

De hecho, la «conciencia pasiva» del espectador es un mito. Se la supone pasiva sólo porque el sentimiento de seguridad que procura el film permite al espectador sustraerse —en principio— a las necesidades de la anticipación. Pero esto no implica en modo alguno la suspensión de otras actividades mentales. La participación supone la aceptación consciente de las consecuencias de un acto inconsciente, aunque *necesario*, y que, por obscuro que sea, es a todas luces una actividad del espíritu.

> La aparente facilidad del espectáculo cinematográfico [dice sin embargo B. Zazzo], y su poder excepcional de emoción, le confieren una fuerza de sugestión que hace superfluo para unos, difícil para otros, un verdadero esfuerzo de criterio. El sentimiento de realidad que los espectadores experimentan frente a la pantalla puede dar, incluso entre los que tienen mayor soltura de aprehensión, una impresión de verdad, primer paso hacia una adhesión no sólo afectiva, sino también intelectual, respecto a la visión que la película les ofrece del mundo («Le cinéma chez les adolescents»).

Aunque se trate de un estudio sobre la mentalidad de los niños ante el film, puede creerse que semejante estado de espíritu, difícilmente negable, representa el de la mayoría de los espectadores. Pero la adhesión afectiva, la relativa ausencia de criterio que tal adhesión supone, no es sinónimo de pasividad. Las condiciones de creencia o de receptividad (e incluso, si se quiere, de pereza intelectual) no revelan necesariamente un estado de hipnosis. Esta «pereza» sólo se manifiesta aquí en el criterio, es decir, en la reflexión *sobre* un dato cualquiera, y en modo alguno en las operaciones mentales de organización y de estructuración *de* este dato en su desarrollo ideativo.

Desde el punto de vista pedagógico, es decir, desde el punto de vista que afecta a la situación del niño ante el film, podemos hacer nuestras estas observaciones, bastante irónicas, de un profesor de filosofía:

> Podríamos burlarnos [dice Yvon Bourdet] al observar que los profesores tradicionales y los padres convencionales reprochan al cine precisamente lo que ellos mismos tratan —a menudo desesperadamente— de obtener, es decir, la atención espontánea de los niños. Si el espectáculo cinematográfico inmoviliza al niño, ¿no le coloca en las condiciones que el pedagogo trata de crear para que analice un poema o resuelva una ecuación? Pero sólo se puede ver en ello un parecido superficial; sólo las actitudes exteriores se parecen: el niño atento que escucha la demostración del profesor particular de matemáticas se paraliza para participar de una intensa vida espiritual; y al contrario, la inmovilidad del espectador ante la pantalla se aproximaría al sueño.
>
> En primer lugar, puede observarse que esta «prueba» de la nefasta fascinación del cine apenas si se busca en el nivel del lenguaje cinematográfico; no hay por qué entretenerse (y con motivo) en desmontar el mecanismo. Basta con tener en cuenta los resultados, y «los resultados están ahí», según se cree.

> [...] Admitamos, para empezar, la «credulidad» de los adolescentes y su «receptividad». ¿No son precisamente estos factores los que permiten la formación y la educación de los niños? ¿Merece queja esta «receptividad» cuando se trata de admirar al Cid, los descubrimientos de Pasteur, un templo griego, el teorema de Pitágoras? ¿No se ha encomiado siempre la necesidad del entusiasmo, de la comprensión afectiva, del recurso al héroe? ¿Muestran precisamente este espíritu crítico, cuando cuentan la vida de la Virgen o las victorias de Napoleón, los que más ardientemente condenan «la eficacia fascinante» del cine y su supresión del «espíritu crítico»?
>
> [...] Por otro lado, si el film provocase esta adhesión automática que se le supone, no habría por qué deplorarlo: bastaría con producir «buenos» films. Como fácilmente puede adivinarse, el problema no es tan simple, e incluso puede percibirse que en el presente caso se confunde el efecto con la causa. Si los films son lo que son —de igual modo que la literatura—, no será su actividad la que pervierte [...] El cine no hace más que actualizar lo que se actualizaría de cualquier forma. Los «malos films» no son malos sino para aquellos que están predispuestos por la experiencia de la vida que les es impuesta. Zazzo lo ha demostrado mediante una encuesta sobre 14.000 jóvenes (chicos y chicas) de catorce a dieciocho años, estudiantes o aprendices, consultados en París (11.000) y en Amiens (13.200). Zazzo ha podido deducir que «la experiencia cinematográfica, el lugar que el cine ocupa en la vida de los adolescentes, y *las actitudes que suscita*, varían considerablemente de un medio sociocultural a otro». Y esto de una forma tan rigurosa que a partir de la reacción de un grupo puede deducirse su estatus social.
>
> [...] De igual forma, los fenómenos de proyección y de identificación no son característicos del cine: se los puede observar en todos los espectáculos, desde el teatro a la religión, pasando por la enseñanza; se derivan sobre todo de un estudio sociológico y psicoanalítico. El espectáculo puede, evidentemente, favorecer la hipnosis o buscar, por el contrario, una participación lúcida, como Bertolt Brecht ha intentado con el teatro. [...] El cine, como las demás artes, no solamente permite el distanciamiento, sino que, además, posee virtudes propias eminentemente excitantes para el espíritu. Lejos de adormecer, agiliza («La prétendue pasivité du spectateur»).

Pese a esto, no creemos que la teoría del «Verfremdungseffekt», expuesta por Brecht en el *Pequeño Organon*, favorezca por naturaleza la representación cinematográfica, ni siquiera el teatro.

En efecto, para Brecht los espectadores (de teatro) «parecen privados de toda actividad y, en cierto modo, manipulados a sus espaldas». Lo único que cuenta para estos «durmientes agitados por malos sueños» es el poder «cambiar un mundo lleno de contradicciones por un mundo armonioso, un mundo mal conocido por un mundo soñable». Para conseguir que el espectáculo no sea en modo alguno «mágico», sino «crítico», y permitir al público ser «lúcido» antes que «hechizado», Brecht preconiza la no identificación del actor con su papel, con objeto de denunciar y subrayar así su carácter ficticio. La fragmentación de la obra es una sucesión de cuadros, a fin de impedir al espectador «arrojarse en la historia como en una corriente de agua». El *aviso* que permite prevenir al espectador desvelándole lo que va a ocurrir..., etc.; en resumen, remedios adecuados para descomponer y desvitalizar el teatro. Porque en última instancia, aparte de que la «magia» (shakespeariana, raciniana o cualquier otra) jamás ha paralizado en nadie el sentido crítico ni la «conciencia activa», la obra dramática tiene por objeto hacer nacer o expresar ideas o sentimientos mediante una acción cuyo desarrollo «arrastra al espectador hacia una finalidad cualquiera». Sin la cual, la obra dramática no tiene razón de ser. El espectador parece, en efecto, «manipulado», dado que es «conducido»; pero si lo es, es porque así lo quiere él, y la «privación de actividad» no es nunca otra cosa que una apariencia. Esta forma de tomar al espectador por un «médium» al que, mediante la magia del verbo o de la imagen, se le hace tragar cualquier cosa, supone una marcada presunción, y el deseo de salvaguardar su «libertad crítica» testimonia un sólido desprecio en vez del respeto que se pretende.

No es preciso que el actor que encarna a Napoleón me haga comprender, de modo explícito, que él no es Napoleón, sino sólo un actor que encarna a Napoleón; ni siquiera lo había dudado. Sin embargo, si él se empeña en hacérmelo ver en todo momento, ¿cómo puede esperar el actor que yo crea en la representación que me ofrece?; y, en caso de que no quiera ofrecérmela, ¿por qué lo hace? Si me previene de aquello que dentro de poco me sorprenderé (o debería quedarme sorprendido) de saber, ¿por qué finge entonces sorprenderme? La pretendida «desmitificación» del espectador aboca a una mistificación mayor: la de la desmitificación.

La justificación de todo este aparato es muy simple: Brecht no es un autor dramático en el sentido exacto del término. Para él el teatro no es una forma de sugerir, de expresar o de significar ideas mediante una acción dramática perseguida por sí misma, sino una tribuna: el medio de poner en escena ideas «en acción» al amparo de un drama que, a fin de cuentas, no le interesa demasiado. No se pretende alcanzar la razón a través de la emoción: se dirige directamente a la razón prestándole cierto poder emocional. Esto no es teatro, es didactismo social puesto en escena. No se trata, por tanto, de «hacer creer en el drama», sino de «hacer creer en las ideas»; de ahí el desdén hacia el «ilusionismo teatral» y la llamada a la reflexión pura, a la «lucidez inmediata». La cuestión consiste en saber si el espectador queda convencido por el valor de las ideas expresadas o por la elocuencia del dramaturgo; e incluso en ello podría temerse que haya alguna mistificación inconfesada, porque de igual forma habría que descomponer toda la potencia del verbo.

Uno puede estar socialmente en el mismo lado que Brecht sin por ello engañarse con su «distanciamiento», sin tomar un fantasma de lucidez por un principio de razón pura...

Sea lo que fuere, si la óptica teatral puede quedar rigurosamente satisfecha con una representación que no cesa de denunciarse para liberarse del drama que pone en escena, la exigencia cinematográfica es inversa. Como subraya Jean Carta:

> La fascinación cinematográfica comienza cuando creemos que lo que ocurre sobre la pantalla está realmente a punto de ocurrir, cuando ese accidente, esa muerte que se nos describen son un verdadero accidente, una muerte auténtica.

Sin embargo, añade: «Creemos posible superar dialécticamente la contradicción entre el poder hechizante de la imagen y la necesidad para el humanismo de vencer ese hechizo»; entendemos igual que él que es indispensable deshacer en el espectador una alienación en ocasiones invasora, pero tal hechizamiento no necesita, para ser vencido, el «distanciamiento» brechtiano; éste sólo puede ser obtenido negando o destruyendo en cierto modo la creencia en las cosas representadas.

Ya hemos visto cómo la cámara móvil y la profundidad de campo pueden favorecer la libertad de criterio. No se puede obtener una perspectiva más sensible que en la confrontación del presente y del pasado cuando el comentario actúa como «toma de conciencia» llevada a los acontecimientos vividos. *Hiroshima mon amour* es un ejemplo sutil. Más tarde volveremos a examinar el papel de la palabra que, en condiciones semejantes, puede ser decisivo. Pero cuando el texto viene a poner en cuestión lo que propone la imagen, cuando pregona un juicio *directo* llevado por el autor sobre las cosas representadas, entonces se topa con el distanciamiento brechtiano y su efecto destructor.

Tomando un ejemplo citado por Jean Carta, al decirnos

> Cuando en *Lettre de Sibérie* la misma secuencia nos es presentada en tres ocasiones con un comentario distinto, el «inquietante asiático» de los enemigos del régimen, que se ha convertido en boca de sus ensalzadores en un honorable koljosiano, va a convertirse en la

> tercera y definitiva versión en lo que Marker ha creído ver en él; versión que, según él mismo afirma, no es la verdad objetiva, por lo que nos vemos obligados a distanciarnos de la imagen para juzgar su relatividad.

pensamos que se equivoca. En efecto, no sólo no creo en la realidad objetiva cuando me es presentada de tal modo; tampoco creo en esa pretendida libertad de criterio que al serme concedida me impide pensar libremente.

Si me inclino a creer que se trata de un honorable koljosiano, la ironía *alardeada* por el autor me molesta; y lo mismo si pienso lo contrario. Si estoy de acuerdo con él, él me impide llevar mi opinión a las cosas que me muestra, a los juicios que me comunica; si no estoy de acuerdo, provoca una reacción que quizá vaya más allá de mi pensamiento. Por tanto, ¿dónde está mi libertad? De todas formas, su texto, que «agota» resueltamente la imagen en una interpretación que no por ser ambigua e irónica resulta menos evidente, me molesta hasta lo indecible porque mi pretendida libertad no es más que el fruto de una insidiosa mistificación. La única libertad que podría concederme en esta circunstancia consistiría en callarse, en borrarse detrás del «documento» que me muestra, sin más libertad que la de hacerme ver lo que quiere y cómo lo entiende, si es que pretende por lo menos alcanzar una realidad objetiva. Admito la subjetividad de su mirada, pero no puedo admitir la de su pensamiento, porque no me dá algo en lo que pensar: me sirve un pensamiento totalmente acabado.

Sea como fuere, no hay contradicción entre el poder hechizante de la imagen y una determinada libertad de pensamiento.

Como Bergson ha demostrado, no se puede a un tiempo actuar y aportar un juicio sobre ese acto. Pero se puede hacer después. Por lo tanto, si según la expresión de Cohen Séat «el espectador, en los momentos en que participa no es espectador de su participación» (esto demuestra además abiertamente que tal participación es un *acto* y, por lo tanto, todo lo contrario a una pasividad hipnótica), debe admitirse que la participación no es constante. Si el acto que realizo en la vida me impide aportar un juicio sobre ese acto, mi participación no me impide valorar la inteligencia del drama ni los valores estéticos que me son comunicados. Desde el momento en que se ha realizado, reflexiono sobre el acto en que acabo de participar. Por breve que sea, el tiempo que sirve de «punto de unión» permite este juicio casi instantáneo. Estoy a la vez *en* la acción y *fuera* de la acción; me alejo y vuelvo a entrar en ella, pero no por ello

pierdo el sentimiento crítico, que por mucho que se diga no se opone a la participación consentida: no la «resiste», la controla. Mi lucidez activa se injerta en mi actividad participante; y no se separa de ella.

Al no asociar nunca al héroe más que un «yo» de ensoñación, un «yo» secundario, pongo necesariamente cierta distancia entre él y yo, sin perder nunca de vista que él es *él*, es decir, «otro»; un yo semejante que, sin embargo, no soy yo. Por lo tanto, en mi fuero interno me *sé* participando. Por ello mismo podría no participar. En lo mejor de mi participación me encuentro «a este lado» de aquello en lo que participo, a punto o en condiciones de apartarme.

Sin duda, la fascinación cinematográfica se opone a un control regular, voluntario; y, sin duda, este control es menos el resultado de una vigilancia personal que de un relajamiento permitido por la película. ¿Pero quién puede pretender captar una obra de arte desde el primer acercamiento? Un poema, una sinfonía deben ser leídos u oídos varias veces. El film no escapa a esta norma, y tampoco hay razón alguna para que escape; también una película de cierta importancia debe ser vista varias veces para ser juzgada juiciosamente. La actitud participante queda siempre moderada por una actitud crítica cuando se realiza una segunda visión.

Con lo que se llega a lo siguiente: el hechizo es consecuencia de una especie de «captación» del espíritu debida a eso que podría llamarse «el dominio de lo desconocido». Cogida siempre en falta, nuestra anticipación está tan atenta como paralizada. En un determinado sentido, nos da igual que lo esté, dado que sabemos que la acción cinematográfica no tiene consecuencias sobre lo real. Reaccionamos tanto menos cuanto que, en tanto que actividad «que tiene que enfrentarse a una realidad verdadera», la anticipación se muestra inútil. Sin embargo, gracias a ella nosotros deberíamos hallarnos en disposición de «dominar» el acto imaginario. Ahora bien, resulta que se nos escapa siempre. Desbordados por él, somos paralizados, de hecho, por su existencia misma. Pero una vez más esta parálisis está lejos de ser una incapacidad de pensar. Nuestro juicio es libre aunque sólo pueda ejercerse sobre lo «ya hecho» o, en última instancia, sobre algo que está «haciéndose» cuyo control se nos escapa: *no podemos prejuzgar sobre el devenir inmediato de estos actos como si fueran nuestros puesto que no lo son, aunque, sin embargo, los experimentemos como nuestros.* La fascinación cinematográfica no es otra cosa que la consecuencia de este fenómeno, pero la participación, que forma parte de él, excluye tanto menos el distanciamiento en la medida en que lo implica. Las imposibilidades de la cámara subjetiva nos lo demostrarán.

Mientras tanto, fácilmente puede uno darse cuenta de que el hechizo cinematográfico se halla en razón directa del interés que uno se toma en el drama representado y de la incapacidad de anticipación en que uno se encuentra ante el devenir de ese mismo drama. Desde el momento en que sabemos lo que va a pasar o cómo van a producirse las cosas, el hechizo cesa para dejar sitio a un goce estético puro, por lo menos si la película lo permite. En el caso de las obras maestras, este goce puede ser a su vez hechizado; pero se trata entonces de un hechizo de otro tipo muy distinto, cuyos efectos son totalmente diferentes.

El influjo que el drama cinematográfico ejerce sobre nosotros se halla en razón inversa de nuestra capacidad de previsión. Este influjo, por supuesto, «arrastra» nuestro juicio, pero no lo suprime, como tampoco la impresión de irrevocable que, sin embargo, permite entender claramente lo que ese juicio podría tener de inútil o de inoperante.

Fácilmente se adivina que el influjo del drama se halla en función de la mentalidad del espectador. La libertad de juicio (así como el valor de éste) no depende más que de su madurez de espíritu, de su cultura y, más quizá todavía, de su familiaridad con el lenguaje cinematográfico. Por último, si la impresión de realidad que procura el film puede determinar en determinados espíritus insuficientemente formados esa «creencia en una realidad verdadera» de la que habla Zazzo, ello se debe sin duda a que el hechizo cinematográfico es susceptible de falsear el juicio. *Por supuesto, no podría hacerlo si no lo permitiera.*

La hipnosis cinematográfica de la que tan machaconamente se nos habla se debe a otra cosa más que a la pereza del espectador. No es consecuencia de ninguna forma estética particular. La única diferencia, repitámoslo, consiste (según el modo de narración empleado) en la impresión de una realidad «ya hecha» y de una realidad «haciéndose». Esta última forma favorece sin duda el ejercicio del juicio, pero la otra no lo excluye.

LVI. LA CAMARA SUBJETIVA

Fruto de determinada elección, la imagen cinematográfica se halla siempre teñida de subjetividad. Pero esta subjetividad corresponde al autor, al «mostrador de sucesos», al «narrador de la historia». Proyectada sobre una pantalla, la imagen se ofrece «como objeto». Por tanto, se la puede calificar de objetiva, tanto más cuanto que lo es respecto al drama representado. La mirada de la cámara es la de un espectador invisible que podría desplazarse a cada instante y considerar las cosas, los acontecimientos, los personajes, desde diversos puntos de vista sucesivos.

Pero a esta mirada se viene a añadir la visión de los personajes del drama. La imagen entonces se califica de *subjetiva*, porque permite al espectador ponerse «en el lugar» de los héroes, ver y sentir «como ellos».

Cierto que los términos de imagen «personal» e «impersonal» resultarían más exactos que los de imagen «objetiva» o «subjetiva», pero dado que estos son los usuales debemos aceptarlos y tomarlos por lo que valen.

Por otro lado, sólo paulatinamente se fue identificando el ojo de la cámara con el de los actores. En un principio no fue otra cosa que el contracampo de un primer plano del rostro: A la mirada espantada de la heroína sucedía la causa de su terror, pero vista «con sus ojos», como si la cámara se hubiera puesto de golpe en su lugar.

Parece que fue en *El lirio roto*, de Griffith, donde esta forma hizo su aparición en la pantalla. Quizá fue empleada antes, pero esta película y algunas otras de la misma época (1919) fueron las que le permitieron tomar conciencia de sus efectos. Se afirmó con *La rueda*, de Abel Gance (1922), sobre todo en la secuencia titulada «Sísifo ciego», donde tras un accidente (ha recibido un chorro de vapor en los ojos), el mecánico mira los objetos usuales que se encuentran al alcance de su mano, y ya no los reconoce. La cámara sigue mostrándonos a Sísifo, que coge su pipa, la palpa y la mira acercándola a sus ojos (imagen descriptiva).

Luego esa pipa nos es mostrada (primer plano) tal como él la ve, es decir, en una especie de *flou* algodonoso (imagen analítica, calificada de subjetiva). Siguen luego diferentes imágenes de este tipo que muestran a Sísifo mirando un objeto y después el objeto tal como «él lo ve».

Pero hay que esperar a *El último* (Murnau, 1922) y, sobre todo, a *Variétés* (Dupont, 1926) para que la imagen subjetiva entre en el lenguaje corriente, es decir, para que el equilibrio «objetivo-subjetivo» o entre «el que mira» y «lo mirado» se identifique con el campo-contracampo, pues su empleo común se generaliza al mismo tiempo.

No obstante, puede decirse que la revelación de la imagen subjetiva, así como la del ritmo (en el sentido musical de la palabra) se debe a Abel Gance y a *La rueda*.

Desde ese momento, los primeros teóricos —especialmente Jean Epstein— se apoyaron en el acontecimiento para hacer de él una necesidad fundamental:

> Deseo un drama en un tiovivo, o, más moderno, en una noria de aviones [decía Jean Epstein en 1921[9]]. La gente, abajo y en torno, se iría confundiendo progresivamente. Lo trágico, centrifugado de este modo, duplicaría su fotogenia añadiéndose a la del vértigo y a la de la rotación. Deseo una danza tomada sucesivamente desde los cuatro puntos cardinales. Luego, a base de panorámica o de cámara giratoria, la sala tal como la ve la pareja de bailarines. Un guión técnico inteligente reconstruirá, mediante encadenamientos, la vida de la danza, doble en función del espectador o del bailarín, objetiva y subjetiva si se puede decir así. Cuando un personaje va al encuentro de otro, quiero ir con él, no detrás ni delante ni a su lado, sino en él, y mirar por sus ojos y ver su mano tenderse desde debajo de mí como si fuera la mía propia, y que las interrupciones del film opaco imiten hasta nuestra bajada de párpados *(Bonjour cinéma)*.

Esta obra fue publicada en agosto de 1921. *La rueda* fue presentada en noviembre de 1922. Pero la película había sido comenzada dos años antes, y Jean Epstein conocía, si no los trucos, al menos los datos esenciales gracias a su amigo Blaise Cendrars, que ayudaba a Abel Gance. Por otro lado, antes Marcel L'Herbier en *El hombre generoso* (1920) y en *Eldorado* (1921) había desarrollado ya cierto subjetivismo. El espectador veía las cosas «desde el exterior», pero según un sentimiento análogo al del héroe. La imagen descriptiva se «subjetivizaba» en cierto modo: la Alhambra de Granada se deformaba mientras el joven pintor observaba el monumento y si la bailarina Sibilla tenía la cabeza en otra parte, era ella la que aparecía en «*flou* tramado» y no lo que ella parecía mirar. Estas búsquedas fueron las más avanzadas de la época y Jean Epstein —como ya hemos visto en otro capítulo— las recordaría en sus escritos.

Preparados por estas enseñanzas, toda una cohorte de jóvenes críticos, atraídos por los movimientos renovadores del cine, al exagerar los buenos fundamentos de tales procedimientos no quisieron pensar en otra cosa que la imagen «subjetiva» y el «ritmo puro». El entusiasmo y la extrema juventud fueron las únicas excusas para este dogmatismo ingenuo. Pero para quienes vivieron aquella época resultó bastante irónico ver cómo se volvía a descubrir el «subjetivismo absoluto» en la película de Robert Montgomery, y cómo se volvían a tomar en 1947 observaciones que vieron la luz... ¡en 1925!

Para no insistir más, recordemos simplemente que yo mismo fui uno de los que anduvieron dando vueltas a estos problemas mucho antes del fin del cine mudo. Sería poco honrado por parte de los actuales críticos olvidar la participación que sus mayores tuvieron en estos debates, y yo mismo no quiero olvidar todo cuanto debo a los intercambios de opinión con mis compañeros de entonces, Pierre Porte, Jean-Georges Auriol, Paul Ramain, Jean Arroy, Michel Goreloff, Pierre Henry, cuyos estudios aparecieron publicados en *Cinéa*, *Ciné pour Tous* o *Photo Ciné*.

Probablemente de entre todos nosotros fue Pierre Porte quien realizó las observaciones más precisas. Escribía en aquel entonces:

> Se pueden concebir dos maneras de expresar cinematográficamente una acción entre varios personajes.
>
> Por un lado, describir, mirar la escena exteriormente como si la cámara fuera, independientemente de todos los personajes, resueltamente pasiva.
>
> Por otro lado, ver por los propios ojos de un personaje o sucesivamente de todos ellos, y, según expresión de Jules Romains *(Donogoo-Tonka)* desplegar en la pantalla el contenido de su mirada.
>
> En el primer caso el espectador no es más que un testigo sin apasionamiento. En el segundo, sufre las emociones mismas del personaje.
>
> Un ejemplo sencillo: un hombre está ante una puerta tras la que según cree se ha cometido un crimen. No se atreve a penetrar. Vemos en primer plano la duda que se inscribe sobre su rostro. Luego vemos lo que él ve: la puerta firmemente cerrada sobre el misterio. Se dirige hacia la puerta. Duda todavía, la entreabre. Vemos en su rostro la ansiedad: eso supone mostrar ese sentimiento expresado, eso para nosotros supone mirar con un ojo pasivo. Pero a continuación vemos lo que él ve, es decir, la puerta que lentamente se abre, luego una raya de luz que la puerta deja pasar, un trozo de muro, luego toda una parte de la desconocida habitación que se va poniendo de manifiesto poco a poco; esto es poner a prueba la curiosidad misma del hombre, su ansiedad, esto es vivir directamente la acción. Y si penetramos con el hombre en la habitación, si lo hacemos con sus movimientos mismos y por fin el horrible crimen nos es lentamente revelado a medida que avanza el hombre, eso es además sufrir la emoción misma del personaje.

---

[9] Lo haría al rodar *Coeur fidèle* dos años más tarde.

> Por tanto, por un lado hay una emoción traducida, concretada, que es preciso discernir y comprender; por otro, eso que hace nacer la emoción, y por ello mismo, la emoción directa, la emoción pura.
>
> [...] Por lo tanto, el cineasta debe hacer vivir al espectador en comunión íntima con los personajes. *No debe mirar sus actos como si fuera un simple testigo; debe mirarlos como si estuviera en esos mismos personajes, como si viviera su vida.*
>
> Esta debe ser una ley esencial del cine. Como cualquier otra regla rica en consecuencias y aplicaciones, es una regla evidente, elemental. Y se concilia perfectamente con los principios ya reconocidos de nuestro arte.
>
> [...] Un hombre camina. Para vivir con él es preciso ante todo que caminemos con él; es preciso que la cámara le siga... ¿recordáis la escena de *El tesoro de Arne* [*Herr Arnes pengar*], en que Richard Lund, caminando hacia su barca sobre el fiordo helado, es asaltado por el recuerdo de aquélla a la que ha matado? El efecto obtenido por Stiller es penetrante... y lo es simplemente porque nos hace vivir con su personaje, porque nos hace caminar detalladamente con él, todo el tiempo perseguido por el fantasma de la víctima. El remordimiento camina sobre nuestros pasos, no podemos desembarazarnos de él... porque ese remordimiento nos busca a nosotros... Y juntamente con el criminal sentimos miedo.
>
> [...] ¿Cuál es la emoción que crea en nosotros la contemplación de sus efectos, de sus resultados o la de sus mismas causas?
>
> En el primer caso, en que la vemos reflejarse en la fisonomía y en los actos de los personajes, sentimos las emociones de éstos por simpatía. Tenemos miedo porque ellos lo tienen: una especie de resonancia hace vibrar en nosotros la emoción misma que vemos en ellos. Nuestra emoción es una emoción *simpática*.
>
> En el otro caso, en que sufrimos la emoción del personaje porque nos hallamos en la situación misma del personaje que la sufre, sentimos, por el contrario, una emoción *directa*. Al ver a un coche echarse sobre nosotros, al caer nosotros mismos, tenemos miedo: los hechos que espantan a los personajes son los mismos que nos afectan a nosotros.
>
> ¿Qué debe preferirse, la emoción simpática o la emoción directa? La pregunta no debería siquiera ser planteada. *En efecto, el cine debe conmover con estos dos recursos, y concertarlos para ampliar así su diversidad*[10].
>
> [...] Digamos sólo que, a primera vista, la emoción directa puede parecernos más intensa. En efecto, ¡qué diferencia entre mirar imparcialmente una batalla desde lo alto de un avión, o bien estar en el sitio mismo de cada bando, ver como ve un soldado cualquiera a los enemigos cargar contra él, ver a su lado estallar un obús, ver su bayoneta acercarse, ver al amigo caer a su lado y de este modo vivir su vida misma! ¡Qué diferencia entre mirar por los ojos mismos del personaje el espectáculo que revela la puerta entreabierta o ver la escena sólo por el rostro del hombre!
>
> Pero por otro lado, ningún alpinista ignora que el vértigo subjetivo, el vértigo que se puede tener al mirar el vacío por debajo de uno, no es nada al lado del terrible vértigo objetivo que os hace temblar ante la vista de vuestro compañero que evoluciona sobre ese mismo picacho... Es que a veces mirar desde el puesto mismo del personaje es menos emocionante que verlo actuar.
>
> Y es evidente que en cada caso, todo depende de todo («Une loi du cinéma»; «Inventaire du cinéma»).

Estas últimas observaciones deberían ser tomadas veinte años más tarde por Merleau-Ponty en el curso de una conferencia pronunciada en el IDHEC, en marzo de 1945 (parcialmente reproducida en *Sens et non sens*).

> Es cierto [decía en esencia] que los cineastas han intentado a veces la introspección, pero casi siempre sin éxito. Daquin, en *As de corazones*, nos hace sentir el vértigo al mostrarnos al hombre pegado a su peñasco, y tratando de conjurar mediante gestos confusos no se sabe qué conmoción del espacio, pero no sentimos el vértigo cuando, al pretender reproducir el mundo del héroe, fotografía un paisaje que bascula y se bambolea. Malraux, en *Sierra de Teruel*, nos hace percibir hasta la evidencia que el aviador ve mal cuando nos lo muestra torpe y débil al salir de su carlinga, pero permanecemos insensibles cuando pasa al punto de vista del aviador y nos presenta un paisaje velado por una gasa. El delirio de Clarence en *Falbalas* sería más conmovedor si surgiese, como por una especie de encarnación, de sus miradas y de sus gestos, y Becker no nos convence cuando nos muestra lo que Clarence ve: un maniquí de madera que se convierte en mujer. La vida «interior» se pone mejor de manifiesto cuando es tratada resueltamente como una conducta y cuando aparece, de cerca o de lejos, inserta en el mundo mismo al que siempre se refiere.

Cierto que la introspección permite que nos estudiemos a nosotros mismos con la misma objetividad que a los comportamientos del prójimo. Watson y los behavioristas lo han demostrado de sobra. Sin embargo, a las observaciones de Merleau-Ponty se podrían hacer las siguientes objeciones:

En primer lugar, los ejemplos escogidos son malos. Quien experimenta el vértigo jamás ve el paisaje oscilar y bambolearse. Esta sensación, completamente interior, no es una «visión» particular de las cosas, sino una atracción del vacío contra la que se lucha desesperadamente y, por tanto, un sentimiento de angustia. Podría traducirse esta impresión mostrando simplemente el paisaje desplegado a varios centenares de metros por debajo, siendo comunicada la angustia por planos de detalle que pongan de relieve la turbación del héroe, es decir, que muestren su mano aferrada a una roca insegura, su pie que cae sobre un muro liso, la cuerda que se tiende, etc.

---

[10] El subrayado es mío.

Por otro lado, la imagen subjetiva no es necesariamente, ni de modo alguno, la representación de ninguna «visión subjetiva» que resulta imposible exteriorizar. En ningún caso se podría representar una imagen mental, dado que desde el instante en que lo fuera, ya no sería una imagen mental. Esta imagen sólo es «subjetiva» en tanto que se refiere a un personaje determinado. O dicho de otro modo, no es en absoluto la objetivación de algo subjetivo, sino todo lo contrario, la «subjetivización» de una determinada representación objetiva. La intención no es traducir una realidad «psicológicamente verdadera», por otra parte imposible de determinar, sino en dar al espectador —mediante un equivalente estético— la impresión que ve o que siente «como» el personaje del drama.

De igual modo que el *flash-back* no nos muestra lo que piensa el héroe, sino aquello *en lo que* piensa, la imagen subjetiva no nos muestra lo que ve, *tal* como realmente lo ve, sino como él *siente verlo*... Al menos conviene tratar de que estas equivalencias sean admisibles. Ahora bien, si las imágenes de Sísifo ciego nos muestran las cosas tal como podrían ser vistas por un miope en el límite de la visión, el paisaje borroso no traduce en modo alguno la visión imprecisa de un personaje que ve mal, a menos que se halle en el mismo grado que el mecánico de *La rueda*, lo cual no es el caso, porque entonces sería incapaz de conducir siquiera un carro. La imagen es sencillamente convencional. Más convencional resulta aún la de *Falbalas*, que pretende traducir, también, una «visión interior». Sólo sería válida si se tratase de una alucinación, y no de un «imaginario» un poco peregrino.

De todas formas, la imagen subjetiva no podría ser sino un complemento. Sólo tiene sentido en la medida en que se refiere a un personaje objetivamente descrito y situado. No puedo considerar «lo que Pedro ve» más que cuando he visto a Pedro, y no puedo compartir su punto de vista salvo en el caso de que precisamente pueda atribuírselo, reconocerlo como suyo.

La expresión cinematográfica es la constante complementariedad del objeto y del sujeto, la visión descriptiva a la que las imágenes subjetivas vienen a prestar una incidencia personal. Pero la imagen subjetiva, por sí misma, es incapaz de hacernos compartir las impresiones y las sensaciones de un personaje en cuyo lugar nosotros nos encontraríamos por su mediación, puesto que no es subjetiva «por sí misma». Por este motivo el «subjetivismo absoluto», en el que soñábamos en aquella época, es una imposibilidad manifiesta.

> Podría ser muy interesante [decía en aquel entonces Pierre Porte] hacer un film en base a un relato subjetivo continuo. Sueño por eso con una película en la que el personaje principal nunca sería visible, porque viviría siempre detrás de la cámara y su vida sería vista en la pantalla siempre a través de sus propios ojos *(ibid.)*.

Con veinte años de antelación, era la misma idea de la película de Robert Montgomery *La dama del lago*.

> En este film policíaco [nos recuerda Barthélemy Amengual] el detective no aparece nunca, salvo cuando está ante un espejo, dado que así es como para todos nosotros las cosas ocurren en la realidad. Si de pronto recibe un puñetazo, el puño llena la pantalla y todo el campo cinematográfico se oscurece. Si fuma, dos manos frotan sobre la pantalla una cerilla, luego un cigarro y el humo que despide ocupan la imagen. Cuando fumamos, no vemos nada más. La cámara se ha convertido en actor. Ella interpreta el drama. Y como ella parece ser nuestro ojo —no siendo ya la imagen la cosa mirada sino la *mirada*— (todos los protagonistas que hablan al héroe miran hacia la sala y por tanto a nuestros ojos) nos creemos Montgomery. Este film fallido es interesante porque señala los límites de la subjetividad cinematográfica. Esta asimilación total e imposible, que postula para nosotros y para el héroe, olvida que la participación estética, imaginaria, exige una cierta complacencia por parte del espectador. Esta supresión constante de la imagen del héroe contraría la vocación del cine que debe permitir al hombre *verse*. Por último, este *a priori* de subjetividad se torna curiosamente objetividad. Al prohibir al director recurrir a las *equivalencias*, la película está condenada a mostrar escenas en planos generales, puertas, plataformas, escaleras, en resumen, sólo lo *exterior* («Le je, le moi, le il au cinéma»).

Es evidente que la participación exige cierta complacencia por parte del espectador; pero decir que la vocación del cine es permitir al hombre *verse* no es cierto, salvo que se otorgue a esta definición su sentido más general. El espectador se «ve» actuar, en tanto que hombre, a través del actor. Pero por el mismo motivo de que se proyecta sobre este actor, se separa de él y se distingue de él, y precisamente porque se distingue en efecto de él no puede hacer otra cosa que *asociarse* a él.

Si leo en una novela: «Caminaba por la calle cuando vi a Irene que volvía a su casa. Corriendo cuanto pude llegué a alcanzarla en el momento en que subía las escaleras...», yo encarno ese «yo» en un ser que soy yo. No me veo caminando por la calle, porque no podría verme, pero experimento la situación de estar «caminando» en la imagen de una calle cualquiera. Sin embargo, no la experimento como si se tratara de una sensación inmediata. Integro los recuerdos en las ideas que me son sugeridas por las palabras. De este modo compongo un mundo imaginario en el que soy actor. Pero este mundo imaginario ha *nacido de mí*, ha sido construido por mí.

En el cine, por el contrario, las impresiones calificadas de subjetivas me son *dadas*, como todo lo demás: la cámara avanza por la calle, yo avanzo con ella; sube las escaleras, yo subo con ella. Por tanto, experimento de modo inmediato *el caminar, el subir*, o al menos todo ocurre como si así fuera. Pero la cámara me conduce, me guía; me comunica impresiones que no han nacido de mí. Es más, esos pies que suben las escaleras y que veo en el marco de la imagen, no son los *míos;* esa mano que se agarra a la barandilla, no es la *mía*. En ningún momento reconozco *la imagen de mi cuerpo*. Por tanto, no soy yo, probablemente, quien camina y quien actúa de ese modo, aunque experimente sensaciones semejantes a las que serían las mías si estuviera en ese caso. Por tanto, *marcho* con alguien, comparto sus impresiones. Y su rostro, que acaba de aparecer en el espejo y que es diferente del mío, subraya todo lo que nos separa. Dice precisamente que esta presencia no es la mía, sino la de *algún otro* a quien presenta objetivamente. Por lo cual, en lugar de identificarme con él, estas imágenes «subjetivas» me distancian más, puesto que terminan por hacerme comprender de una forma más precisa aún que estas impresiones sentidas como mías no son *vividas* por mí. No puedo, pues, en ningún caso creerme «en él». Ello sólo es posible para el autor, por la sencilla y evidente razón de que es él, Montgomery, quien encarna al detective Marlowe. Cuando ve la película, es él, Marlowe-Montgomery, quien *se ve* en el espejo, quien reconoce en todos los puntos, en todos los lugares, la imagen de su propio cuerpo. Pero esto es verdad sólo para él. Sería preciso que esto fuera así para todos los espectadores del film. Con lo cual, plantear el problema es demostrar al mismo tiempo su absurdo.

Por otro lado, estas sensaciones que experimentamos *compartiéndolas* tenemos que poder atribuirlas a ese *otro* que adivinamos tras ellas, a fin de comprenderlas, o si se prefiere, a fin de conocer sus motivaciones. Por lo tanto, ese otro debe tener una existencia concreta, para que nosotros nos hallemos en situación de validar nuestras impresiones trasladándoselas a él, que las asume y debe hacerlo necesariamente. Al afirmarse como *«no nuestra»*, esa *vivencia* no puede ser evidentemente más que *la suya*. Ahora bien (a excepción de la escena del espejo), no le vemos nunca. Lo ignoramos en tanto que individuo que vive y actúa. No podemos, por tanto, objetivar las sensaciones que experimentamos, y sabemos muy bien que no experimentamos sino por persona interpuesta. Aquello que se nos querría hacer tomar por una «vivencia subjetiva» se desvanece para convertirse en un *no yo* vago e impreciso. No sabemos quién actúa de esa forma. En lugar del «yo», no hay otra cosa que vacío, es decir, la ausencia de aquel que, en el cine, responde por mí. Mientras en literatura yo refiero ese «yo» a mí mismo, en el cine es un «yo» imaginario o intencional que proyecto sobre otro que, por tanto, debe existir *en tanto que él*. No se debe olvidar que la participación nos procura una satisfacción simbólica y *ficticia*. Por lo cual conviene hacer coincidir el sentimiento, la impresión recibida, con un comportamiento que los justifique.

La imagen subjetiva no puede ser realmente subjetiva más que en el caso del recuerdo. Al representar en ese caso un cierto punto de vista personal, se convierte en actualización de una realidad *pasada* que se refiere a un ser *presente*, captado en su comportamiento *concreto*. El comentario, desempeñando la función de monólogo interior, marca la distancia del presente al pasado y lanza la imagen en una interioridad reflexiva dándole, mediante este hecho, la única cualidad realmente subjetiva que efectivamente puede pretender: presentificación del recuerdo, actualización de un pensamiento, objetivación de ciertas impresiones personales que pertenecen a un pasado vivido. No podría ser algo inmediato y subjetivo experimentado aquí y ahora por un ser que sería un «yo espectador» identificado con un ser imaginario que no sería *él* ni *yo*.

Ya hemos dicho que el *flash-back* nos mostraba sólo aquello *en lo que* piensa el ser que recuerda. Las cosas evocadas son siempre vividas tal como se han desarrollado en el curso de las secuencias precedentes, o tal como hubiéramos podido verlas si hubiésemos asistido a los acontecimientos pasados. De todas formas el punto de vista es el del testigo invisible y no el del ser que recuerda.

Ahora bien, aquí es el acto de la memoria el que permite la autentificación de lo subjetivo. No es un «trozo» de pasado lo que se trae al presente como un ladrillo que fuera cambiado de sitio en la construcción de un edificio, sino la reestructuración del pasado por la memoria.

El recuerdo es un acto gracias al cual las cosas de las que uno se acuerda aparecen en la conciencia. Por tanto, los recuerdos no son presentados *objetivamente*, según el desarrollo cronológico de los hechos evocados, sino como el resultado de una mirada personal, como una inmersión hacia los momentos significativos de un yo vivido, relacionados entre sí y confrontados según instancias referidas al pensamiento *actual*. La imagen es un pensamiento dirigido hacia actos acaecidos que vuelven a surgir de modo acronológico y que aparecen a la conciencia iluminados por una luz distinta. La presencia del narrador, su monólogo interior, arrojan al pasado las evocaciones así presentificadas que forman parte de su yo actual y que nos informan sobre él. El pasado está integrado en el futuro.

También en este caso, dado que siempre se trata de una presentificación cualquiera, se nos da un presente *anterior*. Pero esta fascinación de lo «ya hecho», del desarrollo fatal que los films de la teatralidad nos imponían, los films del «recuerdo», aunque la afirman, nos libran de ella al darles un *sentido*.

Por supuesto, el monólogo interior puede insertarse en un presente actuante y referirse a él. Así, en *Breve encuentro*, cuando en el restaurante de la estación Celia Johnson, desgarrada por la ruptura de su relación, soporta el charloteo de su amiga, y escuchamos «si por lo menos pudieras callarte..., si por lo menos pudieras comprender...», este monólogo (dice bien B. Amengual),

> está inscrito en la realidad de las cosas, en el drama, en el presente de la acción, con igual derecho que los gestos y las palabras de los personajes; no es una relación *a posteriori*. De igual manera, objetiva, realista, en *Citizen Kane* y *Encrucijada de odios*, el relato en primera persona no cuenta la historia, sino que sirve para conformarla *(ibid.)*.

No obstante, aunque la narración en primera persona presta a los acontecimientos relatados un carácter subjetivo, tales acontecimientos no corresponden necesariamente a un pasado «personal». Puede tratarse de hechos en los que el narrador ha participado en mayor o menor grado y que refiere según su punto de vista, creyendo hacerlo objetivamente.

El primer film de este género fue *El poder y la gloria* (de W. K. Howard, 1933). La acción comenzaba con el entierro de un industrial (Thomas Garner). Después de la ceremonia, durante la que elogios y calumnias se confundían, el secretario del difunto —su antiguo compañero de juegos infantiles— relataba a un periodista cuáles habían sido su carácter, su comportamiento, su vida «real», al menos en cuanto a lo que él, que no se había apartado de su lado, conocía. Los acontecimientos pasados eran referidos de una forma acronológica, y la narración se borraba a cada instante ante el acto evocado. Todo el film se hallaba construido a base del «intercambio» entre el punto de vista actual del comentador y los hechos pasados, que ese mismo comentador refería, completándolos o juzgándolos.

Citizen Kane sigue siendo el modelo del género. Y, sin embargo, ambos films son muy diferentes.

En *Citizen Kane* la vida del héroe es reconstruida por muchas personas que recuerdan. Cada una de ellas traza un retrato de Kane. Pero lo que se ofrece a nuestros ojos no es el héroe tal como fue, sino la idea que en un determinado momento los narradores se hacen de él; idea que surge en su memoria y que tiende a sustituir al personaje real. Dado que los diversos acontecimientos son evocados por personajes diferentes, las dimensiones temporales devienen constituyentes de un «espacio psicológico» nacido de la confrontación de los múltiples puntos de vista *actualizados*.

En *El poder y la gloria*, los retratos que traza de Thomas Garner su compañero de infancia no son menos subjetivos, pero no dependen sino del narrador. La perspectiva es un perpetuo desplazamiento en el tiempo (hace seis meses, hace veinte años, hace dos años, hace diez años, hace un año...), un pasado cuyos momentos, constantemente relacionados entre sí, son una confrontación de épocas y de opiniones de un hombre sobre otro hombre.

En resumen, en *El poder y la gloria* la perspectiva es unilateral, mientras que en *Citizen Kane* cuenta con muchos ejes orientados de modo distinto en tiempos distintos. El conjunto de las situaciones que contribuyen a la reconstrucción de la vida de Kane constituye una especie de perfil presente de un determinado pasado. Pero no es el personaje quien es perfilado de ese modo; sólo lo son aspectos relativos a quien lo considera. No asistimos a la evolución de Kane, sino a la de cuatro o cinco *«simili-kane»*, es decir, Kane-Thatcher, Kane-Leland, Kane-Susan, Kane-Berstein. El tiempo vivido es menos el del héroe mismo que el de los personajes que lo cuentan y que objetivan su propia duración refiriéndola a él. Lo mismo ocurre en *El poder y la gloria*. Pero Thomas Garner no es perfilado, es «visto». Lo que se encuentra objetivado es la duración vivida por el único narrador. Siempre queda referida a sí misma. Seguimos las modalidades de un hombre que se cuenta a sí mismo trazando el retrato de un amigo. La corriente es unívoca.

Sea como fuere, considerado por uno o por varios, el héroe siempre queda visto «desde el exterior». Su realidad objetiva es la subjetividad de los otros. Lo cual era el tema mismo de estos films, especialmente de *Citizen Kane: «No Trespassing»*, dice el rótulo de la verja del parque de Xanadú. «Prohibido entrar». El ser es impenetrable...

Por tanto, sólo a través del examen del ser, realizado sobre sí mismo, sobre su propio pasado, puede la «verdadera subjetividad», como hemos dicho, encontrar su expresión. Pero entonces se trata de una psicología del recuerdo.

En efecto, en *Hiroshima, mon amour* el ser que «se cuenta» sólo puede relacionar un tiempo pasado con un tiempo presente a través de una duración cuyas dimensiones se convierten en las del recuerdo. De este modo pone de manifiesto su yo profundo mediante los aspectos de la memorización, pero la imagen de su yo vivido no es nunca otra cosa que una construcción hecha por él mismo, una «representación» que se ofrece a sí mismo de lo que él fue, y que no es menos arbitraria que la representación que puede llegar a ofrecerse de otro.

La única realidad sensible es la del tiempo *experimentado*, es decir, la del tiempo «siendo», y no la imagen mediante la que aparece esta duración ante la consciencia que recuerda. Ahora bien, esta realidad es inexpresable, tanto en la pantalla como en cualquier forma de arte, puesto que no tiene más forma que la de nuestro ser vivo considerado en su realidad pensante y actuante. No se la puede traducir más que por equivalencias. Y estas equivalencias se materializan precisamente haciendo *experimentar* al espectador una duración «actualmente vivida» por los personajes de un drama cuya acción se desarrolla *en el presente* ante nuestros ojos.

Los reproches de intelectualismo que se han podido hacer a las películas de la subjetividad no tienen otras razones. No puede uno adherirse, es decir, participar totalmente en una realidad vivida que (aunque sea proyectada ante nuestros ojos) se desarrolla en el interior de una conciencia y sólo tiene sentido para ella. La participación exige que lo real tenga un sentido «para nosotros», es decir, que nosotros podamos otorgarle en su percepción inmediata un devenir cualquiera. Cuando lo real «presentificado» se afirma como un acto de memoria, no podemos hacer otra cosa que *captar* esta memorización y *comprender* una determinada conciencia que se significa en ese acto y gracias a él.

Sería interesante delimitar los caracteres desmontando estas operaciones de conciencia. Sería preciso entonces no sólo confrontar, como en *Citizen Kane*, las representaciones que varias personas pueden hacer de un mismo hecho o de un mismo individuo, sino relacionar las ideas que una persona cualquiera se hace de sí mismo y de su pasado con las que de él tienen los demás. En todo caso parece que la participación afectiva puede ser recuperada —como en *Citizen Kane*— a través de la representación de varias conciencias, y no de una, es decir, mediante su confrontación misma, que es un acto *concreto* extraño a los individuos subjetivos.

Ya volveremos sobre estos problemas que pueden, según parece, ser resueltos en cine de una forma más incisiva que en la literatura más analítica.

> La novela [dice sin embargo Malraux] parece conservar sobre la película una ventaja considerable, la posibilidad de pasar al interior del personaje.

De hecho, el «interior» del personaje es tan artificial en literatura como en cine. No es nunca otra cosa que algo imaginario que contribuye a definirlo, a darle una verosimilitud. Si existiese realmente el personaje creado por el novelista podría muy bien no actuar, no pensar como el autor lo supone. Una parte de la obra de Pirandello se basa en este conflicto eventual. Se nos objetará que ciertos personajes de novela tienen una existencia más verdadera, más auténtica que muchos otros seres reales. Es evidente, y no tenemos ninguna intención de poner en duda los poderes de la imaginación. Por otro lado, también es cierto que la ficción se encuentra más a sus anchas en literatura, en el sentido de que el lector se instala «en el centro» de un mundo imaginario que recrea a su gusto, mientras que en cine nunca puede captar otra cosa que comportamientos, o memorizaciones individuales que, necesariamente, se objetivan de una forma o de otra.

La diferencia mayor estriba en que la forma literaria es creación pura, mientras que la forma cinematográfica no es creación sino en segundo grado, puesto que emplea como medio un real concreto. Las cosas que forman parte de la obra y la constituyen no lo hacen en tanto que forma recompuesta o reorganizada. Mientras que en literatura la realidad es virtual, en cine es presencia real. Ya veremos, sin embargo, que la interioridad supuesta puede ser aprovechada de forma paralela.

El peligro del film comentado consiste en el riesgo de caer en la ilustración de un relato en el que las palabras se encargan de decirlo todo, de explicarlo todo. Se filma una película muda y se eluden todas las dificultades encargando al texto la tarea de resolverlas. Se «comentan imágenes» cuando uno no se propone ilustrar un comentario, desarrollar las ideas literarias que se apoyan en las imágenes para hacerse valer en lugar de hacer valer las imágenes borrándose ante ellas. Si ha habido evidentes logros en el género —entre los que estaría *Le roman d'un tricheur*, de Sacha Guitry— también hemos visto a lo que tal método podía conducir cuando las ideas se disfrazan de film, como en *Lettre de Sibérie.*

LVII. LA IMAGEN SEMISUBJETIVA

Sea el que fuere el sentido que se le de, la imagen subjetiva (o así denominada) tiene por objeto hacernos ver lo que ve uno de los personajes del drama. Sin embargo, al no referirse esta subjetividad sino a la mirada, preferimos denominar *analíticas* a las imágenes obtenidas de esa forma, reservando el calificativo de *subjetivas* para aquellas que establecen las relaciones de memoria de que acabamos de hablar.

El modo de representación opuesto se denomina *descriptivo,* porque los sucesos son siempre observados «desde el exterior».

Un buen ejemplo de cine descriptivo puede ser aportado por esta secuencia de *L'eternel retour*, cuando Marc entra en la habitación de Nathalie:

Se ve a Marc aparecer en la galería superior que da a la habitación. Se le sigue en panorámica desde la derecha. Cuando se detiene, la cámara continúa su movimiento en panorámica diagonal hacia abajo, como si siguiera la mirada de Marc, hasta descubrir, en plano de conjunto, el rostro de Nathalie dormida. De este modo se ve a Marc *mirar* a Nathalie. Es como si se dijese: «Marc vino a la habitación y miró a Nathalie dormida.» La cámara no toma su puesto para hacérnosla ver tal como él la ve. Nathalie nos es mostrada sólo para servir de complemento a la primera proposición. La mirada de la cámara, que no se refiere a ninguno de los personajes del drama, es «impersonal».

Expresando esto mismo según datos subjetivos habríamos tenido:

A. Marc *(visto como antes)* aparece en la galería superior. *Se le sigue en panorámica hacia la derecha.* Se detiene y mira:

B. *La cámara, en lugar y en el sitio de Marc, descubre, en leve picado desde lo alto de la galería:* Nathalie dormida.

Este modo de narración que opone —o yuxtapone— constantemente lo objetivo a lo subjetivo, o mejor la imagen descriptiva y la imagen analítica, es el que se usa con más frecuencia desde su instauración casi definitiva con *Variétés*, en 1926.

Sin caer en los errores de *La dama del lago*, el punto de vista subjetivo a veces fue considerablemente desarrollado. Pero los mejores logros no pasaron nunca del tiempo de una secuencia. Entre éstas podría citarse el «trávelling subjetivo» que abre la primera escena de *El hombre y el monstruo* (de Rouben Mamoulian, 1932):

La cámara (en el lugar del doctor Jekyll), avanza a lo largo de una avenida bordeada de suntuosas mansiones, se detiene ante una de ellas, penetra en el jardín, sube los escalones de la escalinata, cruza la antecámara y llega por fin al gran salón. Los invitados se vuelven o se quedan inmóviles mientras, prosiguiendo el movimiento de la cámara que acaba de detenerse (es decir, pareciendo salir de ella), Fredric March-Jekyll entra en el campo, da algunos pasos y se detiene a su vez, visto de espaldas. Los planos siguientes muestran al personaje entre los invitados. Este largo trávelling introduce al espectador en la acción al tiempo que lo inquieta: ¿quién es el individuo en cuyo lugar nos encontramos? La respuesta viene dada al cabo de cierto tiempo, cuando Jekyll es visto actuando de forma insólita.

El notable trávelling subjetivo de *Subda cieloveka* [*El destino de un hombre*] (de Serguei Bondarchuk, 1958) sucede, por el contrario, a una serie de planos descriptivos. El héroe, prisionero de los alemanes, se ha evadido. Le vemos correr a través de los campos, ocultarse entre las altas hierbas mientras la noche cae, esconderse en un bosque. Como la cámara lo sustituye, rodamos cuesta abajo por el bosque, experimentando el mismo sentimiento de evasión liberadora que él.

Sin embargo, fácilmente podremos darnos cuenta de que si esta forma de eliminar a cada momento a uno de los personajes del drama permitía considerar las cosas desde su punto de vista, impedía, por otro lado, captar las reacciones que él tiene en ese mismo momento. No se podía ver simultáneamente el objeto y el sujeto.

Por otro lado, para «experimentar» los sentimientos de un personaje cualquiera, bastaba al espectador *estar* con este personaje, estar a su lado. Visto objetivamente, éste podía entonces asumir las responsabilidades y las motivaciones de un punto de vista *compartido.*

La cámara *en lugar* del personaje fue sustituida, por tanto, por una imagen que enmarcaba al héroe, bien de cuerpo entero, bien de medio cuerpo, siguiéndole en sus desplazamientos, viendo con él y al mismo tiempo que él. La imagen seguía siendo descriptiva, adaptándose a los puntos de vista del personaje. Esta transformación, que se abrió camino gradualmente durante los años 1936-38, apareció de forma decisiva tras haber encontrado en *Jezabel* (de William Wyler, 1938) su expresión acabada.

Por supuesto, la imagen «subjetiva» no fue abandonada por ello. Al contrario, ganó una significación mayor al hacerse excepcional, señalando así un carácter de identificación más marcado cuando la vista del sujeto no era indispensable.

Para citar algunos ejemplos tendremos que recurrir a ese *Jezabel* cuya importancia histórica parece ser ignorada por la mayoría de los críticos actuales [11].

Esta película, cuya acción ocurre en Luisiana a finales del siglo pasado, persigue el estudio de un carácter orgulloso y autoritario que conducirá a la heroína a su perdición. Es el fracaso de un orgullo personal al mismo tiempo que el de un orgullo «de clase».

Julia (Bette Davis) es muy bella y muy insoportable; doma caballos, lleva a su familia a ritmo de fusta, se esfuerza por dominar a su prometido, joven banquero (Henry Fonda) que resiste, se molesta y encabrita ante las exigencias e inconveniencias de esta muchacha absolutista, un poco loca, a la que parecen poseer los demonios de la ofensa y del escándalo. Termina por romper y desaparece durante todo un año. En el fondo de sí misma, y pese a sus extravagancias, Julia le amaba; su partida no solamente ha herido con crueldad su vanidad, sino también su corazón; durante los meses de ausencia, de separación, se

---

[11] Es evidente que William Wyler no es hoy día más que un buen realizador comercial, después de haber sido, en el curso de los años 35-45, uno de los grandes de Hollywood. Resulta divertido comprobar que los críticos que fingen hoy menospreciarle son los mismos que gritaban «¡Abajo Ford, viva Wyler!» hace una decena de años, siguiendo a Bazin, cuando era de buen tono arremeter contra John Ford. Guardando las distancias, se trata de los mismos ingenuos que gritaban «¡Abajo Corneille!» por ser el autor de *Agésilas.* Como nosotros no tenemos en cuenta ni las consignas ni la estupidez de las exclusivas, no olvidamos lo que fue Wyler, aunque lamentemos lo que ha terminado por ser. Además de algunas obras estimables se le deben tres obras maestras: *Punto muerto, Jezabel* y *La loba.* Cualquier otra consideración carece de importancia ante la historia.

repliega sobre sí misma: su afecto ha madurado. Y de pronto él va a volver. Se anuncia su llegada. (No sabe que va a volver casado...)

La secuencia en cuestión nos la presenta en el gran salón de la vasta casa. Julia quiere que este salón sea digno de la recepción que desea desde hace tanto tiempo. Coloca flores aquí y allá, cambia los objetos de lugar, va y viene por todas partes y no cesa de alterar el orden de las cosas, buscando lo mejor con una insistencia febril. La cámara, que la encuadra en plano medio, la sigue por todos lados. Se detiene, prosigue sus ideas, gira, da vueltas en una serie de cortos trávellings acentuados por diversas panorámicas. De este modo, al verla moverse, tenemos la impresión de movernos con ella; además, lo febril de los movimientos de la cámara, guiados por el nerviosismo de sus gestos, comunica esta febrilidad al espectador que de tal suerte experimenta los mismos sentimientos de impaciencia, de nerviosismo, y comparte su emoción.

Mientras un plano descriptivo nos la habría mostrado de una forma completamente exterior, la imagen subjetiva nos habría hecho movernos en su lugar sin que hubiéramos podido asumir realmente sus sentimientos. No podemos compartir su emoción salvo en la medida en que su comportamiento, objetivamente descrito, nos dé su *sentido.* Entonces nos *asociamos* a ella y proyectamos *sobre* ella lo que *podríamos* sentir en un caso semejante. Lo que viene a confirmar nuestras teorías sobre los fenómenos de participación. La imagen simultáneamente descriptiva y analítica resuelve el problema de modo satisfactorio.

Por otro lado, Wyler da a esta cámara semisubjetiva una significación dramática. En la primera parte del film Bernard (Henry Fonda) es dominado por Julia. Bette Davis ocupa, por tanto, un lugar privilegiado; la cámara está siempre *con ella:* inmóvil cuando ella se detiene, siguiéndola cuando se desplaza. Nunca está con Henry Fonda: se le ve (desde el punto de vista de Bette Davis) alejarse o venir *hacia* ella, que está enmarcada siempre en plano americano o en fragmento. En la segunda parte, ocurre todo lo contrario: Julia es dominada por Bernard. La cámara, que hace un momento estaba con ella, está ahora *con él;* y es a Bette Davis a quien se ve (punto de vista de Henry Fonda) alejarse o acercarse *a* él...

Esta oposición no queda, por supuesto, zanjada de forma tan brutal. Decepcionada por la infidelidad de su prometido, Julia está desesperada. Su naturaleza salvaje reemprende el comportamiento anterior: se conduce con cinismo, trata de romper la felicidad de su rival, da lugar, mediante provocaciones, a un duelo y una muerte. Pero no ha cesado de querer a aquel a quien su enemistad persigue. Durante una epidemia de fiebre amarilla, cuida a Bernard, se sacrifica por él, y, sin duda, pagará con su vida sus pasados errores. Por lo tanto, este cambio se dibuja de modo gradual, a medida que los caracteres evolucionan.

Pero hay algo mejor aún. Por espíritu de contradicción, para desafiar a la opinión, y para humillar también a su prometido, Julia ha decidido acudir a un baile con un vestido rojo, mientras que la costumbre, las convenciones sociales exigen que una joven de la alta sociedad no aparezca más que con un vestido blanco. Bernard ha venido a buscarla. Como ella tarda y él está enterado de su capricho, sube hasta la habitación de ella y llama a la puerta con el pomo de su bastón. La doncella viene a abrirle. Se percibe a Julia, magníficamente ataviada, que acaba de engalanarse. Bernard abre violentamente la puerta, da algunos pasos y se detiene. Julia, que se ha vuelto, permanece desconcertada (al ver el pomo del bastón que él aprieta nervioso en su mano derecha).

Una vez planteada la situación de conjunto, el problema era el siguiente: o bien se mostraba a Bette Davis (tal como era vista por Henry Fonda), en cuyo caso se captaba su reacción, pero se perdía de vista el objeto que era la causa de esa reacción, o bien se mostraba el bastón (tal como era visto por Bette Davis), en cuyo caso se subrayaba la causa, pero se perdía la reacción. ¿Cómo mostrar ambas a la vez, captar simultáneamente la causa y el efecto, dado que la instantaneidad del gesto prohibía el uso del campo-contracampo? Y todo esto, por supuesto, en un plano que no fuera sólo descriptivo, sino analítico. La solución de Wyler fue magistral. Corresponde a lo que podría llamarse *plano subjetivo invertido*. Fijando la cámara a ras del suelo, detrás de Henry Fonda, y orientándola en contra-picado en dirección de Bette Davis, enmarcaba la escena de la siguiente manera: la mano de Henry Fonda que sostenía el bastón (en gran primer plano) y (en segundo plano) el rostro de Bette Davis mirando el pomo y temblando ante la actitud amenazadora de su prometido[12]. Claro que el espectador no veía el bastón *como* Bette Davis, dado que se encontraba en el lado contrario, pero lo veía *al mismo tiempo que ella* y según el mismo eje. Dicho de otro modo, sin perder las reacciones de Julia, veía, con igual intensidad que ella, el objeto simbólicamente valorizado.

La magnífica secuencia del baile durante el que Julia, avergonzada y confusa, es forzada a bailar con Bernard, quien la obliga mientras todo el mundo se aparta de ella en señal de reprobación, es un fragmento antológico del que no podemos dar cuenta en este capítulo. Pero un movimiento de cámara análogo al del salón puede verse en *La dolce vita*, cuando Anita Ekberg, acompañada del periodista, sube las escaleras de caracol que la llevan a lo alto de la Basílica de San Pedro de Roma. Su alegre carrera, su sofoco, luego sus nuevas carreras, su jadeo, son traducidos fielmente por la cámara que la sigue, la pasa, vuelve hacia ella, la toma nuevamente, la lleva, etcétera.

Conviene señalar que los planos descriptivos pueden denunciar una determinada orientación, una intencionalidad concreta. El punto de vista del «espectador invisible» se identifica entonces con «el punto de vista del autor». Este procedimiento fue empleado desde 1919 por Griffith *(El lirio roto, La calle del ensueño)*, luego por Marcel L'Herbier y Jacques Feyder *(El hombre generoso, Eldorado, La historia de un humilde)*. Las secuencias de *Eldorado* de las que hemos hablado son ejemplos que lo prueban. El único reproche que puede hacerse a esta manera de ver —o de hacer ver— es que, calificada en aquel entonces de subjetiva, no traducía apenas más que la subjetividad del autor y en absoluto la de los personajes. Por ello fue abandonada casi totalmente a partir de 1924, cuando el plano «subjetivo» entró en el lenguaje corriente. Sin embargo, en *La otra madre* (1924) Jacques Feyder muestra las cosas tal como son vistas por niños de seis a doce años. La cámara está situada a un metro del suelo: a la altura de su mirada (salvo cuando la imagen corresponde a la visión de las personas mayores). Pero esto es ya una forma casi subjetiva.

Recuperado hoy día el «subjetivismo descriptivo», que se opone a los planos analíticos o se distingue de ellos, permite dar un *sentido* a imágenes aparentemente «sin interés». El punto de vista del «espectador invisible» no es ya, por tanto, impersonal. Al mostrar las cosas «desde el exterior», pero bajo un ángulo privilegiado que señala la significación momentánea del drama o de la situación, la mirada de la cámara es una mirada «comprometida». O dicho de otro modo, la elección de los ángulos permite componer la imagen sin atentar contra la autenticidad de lo real registrado. La «subjetividad» radica en la manera de ver y no en la composición de una realidad más o menos teórica. La simbología de las formas —líneas, planos y volúmenes— obtenida antaño por procedimientos arquitectónicos tendentes a construir una realidad arbitraria *ante* la cámara, se obtiene ahora por la manera de estructurar el espacio. La profundidad de campo es una de las formas de esta descripción cargada de sentido.

---

[12] No olvidemos que en el plano precedente la cámara está *ya* detrás de Henry Fonda, pero a media altura. Se le ve en tres cuartos, de espalda, en primer plano, mientras que por la puerta entreabierta se percibe a Bette Davis que acaba de acicalarse. El cambio de plano corresponde a un simple cambio de eje con cambio de óptica. Se trata casi de un «reencuadre».

El juego de ángulos es particularmente significativo a este respecto. Pero, lejos de ser unívoco, como pretenderían algunos de nuestros «gramáticos», la expresión conseguida por su mediación depende siempre del contexto como, por otro lado, todas las significaciones cinematográficas.

Es corriente decir que la vista en picado «aplasta al individuo o le sitúa en estado de inferioridad moral o física», y que el contrapicado, por el contrario, «exalta su poder». En principio esto es cierto, pero lo contrario no lo es menos.

En *Citizen Kane*, donde la cámara está casi siempre situada a ras del suelo (cuando se trata de Charles Foster Kane por lo menos), se ve claramente que esta simbología expresa la voluntad de poder del personaje. Pero al mismo tiempo, el descubrimiento en torno a él de los techos y decorados monumentales del palacio de Xanadú producen una impresión de ahogo, de aplastamiento. Es prisionero de un mundo que le domina, y su voluntad de poder no es en el fondo más que una confesión de impotencia. Uno de los pocos planos que le muestran libre, alegre, dominador, en la plenitud de su juventud y de su fuerza, es precisamente una toma en picado: aquélla en que, de pie sobre pilas de periódicos, en la sala de máquinas del *Enquirer*, aparece triunfante después de su victoria sobre el *Chronicle*.

Resumiendo, la posición de la cámara presta, según las relaciones de orientación que mantiene con las cosas representadas, una sensación de objetividad o de subjetividad más o menos acentuada.

Podemos, por tanto, distinguir de forma general:

A. *La imagen descriptiva* (u «objetiva»). La cámara registra drama, movimiento, acción, bajo un ángulo susceptible de dar la mejor descripción posible de los acontecimientos considerados. El punto de vista es, sencillamente, el más favorable a la «expresión» de esta acción, y la mirada es lo más impersonal posible. Ningún detalle, ningún personaje es puesto de relieve con el fin de obtener una significación simbólica determinada. Los seres y las cosas no mantienen entre sí otras relaciones que aquellas que son exigidas por la situación, que se contenta con relatar tal cual es.

B. *La imagen personal* (subjetivismo descriptivo o «punto de vista del autor»). La cámara registra los sucesos desde un ángulo deliberadamente escogido, que permite componer *con* lo real (directamente o reconstruido) y estructurar el espacio dándole un *sentido*. Se ponen de relieve detalles o personajes *creando* relativamente entre ellos relaciones de sentido que la psicología y el drama exigen por sí mismos, elevando de este modo a signo o a símbolo determinados aspectos particularmente significativos.

Esta forma de composición corresponde en el plano «realista» (es decir, aprehensión de lo real auténtico) a lo que en el plano «irrealista» son las formas de composición nacidas de la organización de un decorado estilizado o interpretado por medios arquitectónicos (expresionismo, imagen pictórica, etc.).

C. *La imagen semisubjetiva* (o «asociada»). La imagen «asociada», conservando todas las cualidades de la imagen «descriptiva», *abarca* el punto de vista de uno cualquiera de los personajes que, presentado objetivamente, ocupa una situación privilegiada en el cuadro (primer plano, plano medio o fragmento de primer plano). La cámara le acompaña en sus desplazamientos, actúa con él y ve como él y al mismo tiempo que él.

En última instancia, el personaje en cuestión puede servir de intermediario, de forma que su punto de vista coincida con el del autor. Se obtiene entonces lo que llamaremos una *imagen total*, es decir, a un tiempo descriptiva (por lo que muestra), analítica (identificada con la visión del personaje) y simbólica (por las estructuras de composición que de ella se desprenden).

D. *La imagen subjetiva* (o analítica). La cámara queda sustituida por uno de los personajes, previamente situado en el decorado. Ve las cosas desde su lugar y se identifica con su mirada. El empleo constante de esta imagen, que desorienta al espectador por ser éste incapaz de definir con elementos suficientes el comportamiento del héroe y situarle con exactitud en la geografía del drama, conduce a errores que ya hemos señalado.

La imagen total parece la más convincente de todas. En efecto, la imagen compuesta *con vistas* a una determinada significación es siempre más o menos arbitraria. Es ofrecida como una captación objetiva de las cosas, pero sólo posee la apariencia de la objetividad. Durante el envenenamiento de Susan se ve claramente que la imagen está hecha para poner de relieve el vaso situado en primer plano: nadie hay allí donde está la cámara.

Se puede objetar que, dado que tiene que estar en alguna parte, nada impide al «espectador invisible» encontrarse allí mejor que en otro sitio. A pesar de todo, *se le obliga a estar allí*, porque si se encontrase en otro lugar la imagen perdería su sentido, al menos el que adquiere desde este ángulo preciso. A la imagen le falta cierta justificación: *el coeficiente psicológico*. Ese coeficiente, por supuesto, no es indispensable. En la secuencia en cuestión se puede prescindir de él, tanto más cuanto que la presencia de un observador extraño —enfermera o doncella— falsearía una situación que requiere la intimidad de los dos protagonistas. No obstante, pese a que el autor gana al desaparecer detrás de sus personajes, conviene hacerlo de forma que las estructuras que presta a sus imágenes estén garantizadas por una razón concreta. El coeficiente psicológico —punto de vista de un personaje cualquiera, ocasional si es preciso— cubre precisamente ese papel y permite avalar las composiciones más simbólicas.

Un ejemplo concreto lo hará comprender mejor.

En *Remordimiento* (Ernst Lubitsch, 1931), cuya acción transcurre en Alemania algunos meses después de la guerra de 1914-1918, asistimos a un desfile militar. Aunque derrotados, los «cascos de acero» desfilan ese domingo por las calles de una pequeña población de Westfalia. A ambos lados, las aceras están llenas de mirones. Ubicada a media altura, en una de las aceras, la cámara, en un trávelling lateral, capta en primer lugar a los espectadores que hacen calle como si, encontrándose detrás de ellos, tratase de avanzar hasta las primeras filas. De pronto, la cámara se detiene: un mutilado de una sola pierna proporciona un enfoque gracias a la pierna que le falta. La cámara avanza entonces hasta él, encuadrando por un lado la pierna sana del soldado, por otro su muleta, y en la parte superior el muñón cortado hasta medio muslo, bajo el cual vemos pasar el regimiento, con la banda de música al frente. «Punto de vista del autor», diremos, porque es evidente que la imagen está compuesta *con miras* a esta significación; la mirada de la cámara no corresponde a ninguna mirada posible; habría que agacharse o sentarse detrás del mutilado. Ahora bien, el plano siguiente nos muestra, detrás del soldado, otro mutilado —que ha perdido ambas piernas—, sentado en un pequeño carricoche, que aprovecha la afluencia de público para vender cordones y pasamanería. De vez en cuando, y por debajo de la pierna del otro, lanza una mirada enternecida hacia la calle, mientras la música militar, los ruidos de las botas y las aclamaciones constituyen el fondo sonoro de la secuencia. Toda la arquitectura simbólica de la imagen *buscada por el autor* se encuentra, en razón de este detalle, integrada en lo real concreto, ejemplo de imagen *total* y de perfecta expresión cinematográfica.

Como puede verse, esta expresión es la resultante de la relación de dos planos sucesivos. Puede ser también resultante de uno sólo cuando el punto de vista del autor es conducido por el personaje que polariza el interés. Para hacer esto, a Lubitsch le hubiera bastado con mostrar (en plano fijo o en trávelling hacia atrás) al lisiado avanzando en su pequeño carricoche, luego hacer una panorámica en el momento en que se detuviera, con objeto de descubrir la abertura dejada por el muñón a la vez que enmarcaba al hombre en primer plano: así la cámara alcanzaba su ángulo de visión.

Sin embargo, parece preferible, y con buena diferencia, la primera fórmula, porque además el montaje juega en este caso un papel nada despreciable. En efecto, la imagen dada en principio sin justificación aparente sorprende tanto por su arbitrariedad como por su significación simbólica. Es entonces cuando por compensación el plano del mutilado viene a restablecer la situación. Se produce como un movimiento de báscula que integra de un solo golpe la supuesta gratuidad con la verosimilitud. Ahora bien, estos efectos juegan un gran papel en la expresión cinematográfica: mantienen despierta la atención, sorprenden constantemente y hacen avanzar la acción —o el sentido— gracias a una serie de restablecimientos semejantes a una especie de marcha dialéctica. La segunda fórmula, simplemente descriptiva, resulta mucho más banal, pero evidentemente el empleo de la una o de la otra depende, en esencia, del modo de narración adoptado.

LVIII. IMAGENES OBLICUAS

Al lado de las imágenes más o menos justificadas hay otras que son manifiestamente imposibles. Por ejemplo, las vistas en plano inclinado que tanto se llevaron en una determinada época. No tienen, sin embargo, ningún sentido.

En efecto, si estoy tumbado *sobre un costado,* las líneas verticales parecen horizontales, pero las constancias perceptivas restablecen pronto la situación: reconozco y percibo esas líneas según su orientación normal, de igual modo que el conjunto de direcciones referidas al espacio que me rodea constituye un referente independiente del ángulo bajo el cual se le considera. Mi cuerpo puede moverse sin arrastrar consigo lo alto y lo bajo. Si veo mi habitación según una posición inclinada, sé de sobra que esta posición es la mía. Constantemente tengo conciencia de mi propio cuerpo y de la situación que ocupa en el espacio, en la medida en que los puntos de fijación que orientan esta postura atestiguan su permanencia. La *vista* de líneas verticales según una determinada oblicuidad no diferencia en absoluto la *toma* que hagamos sobre ellas. Si ante mi mirada la habitación parece haber basculado con mi cuerpo, tal hecho no es reconocido ni percibido como tal. Por el contrario, la cámara inclinada, una vez levantada, ofrece una imagen de través. Al cortar el cuadro todas las relaciones de su contenido con el espacio externo, esta imagen (cuya oblicuidad acusa un ángulo más o menos abierto en relación con la vertical) no corresponde a nada real. La diferencia radical consiste en que, en la realidad, el espacio es *visto* de través, mientras que en el cine la presentación de este espacio se me *da* de través.

No obstante, si en lugar de estar tumbado sobre el costado, estoy tumbado de espaldas, el techo parece haber adoptado el lugar del suelo, pero la *verticalidad permanece.* Si me doy una vuelta completa sobre mí mismo con una cámara, la imagen, que entonces parece girar en torno a un eje horizontal, no sorprende porque se identifica con la percepción normal. Una imagen de este tipo (particularmente interesante) se da en *La passion de Jeanne d'Arc,* de Dreyer, cuando desde lo alto de las torres los soldados ingleses lanzan bultos de armas a sus compañeros que se hallan en tierra.

La rectificación perceptiva se realiza siempre según el eje horizontal, es decir, perpendicularmente a un eje cuya dirección queda definida por el eje de simetría de nuestro cuerpo en unión con un conjunto de coordenadas que hemos escogido como referencia, ya que esta correlación constituye nuestro «nivel espacial».

El malestar que experimentamos en el mareo durante un viaje por mar no se debe sino en muy pequeña medida al movimiento de arriba abajo de las líneas horizontales (que, todo lo más, podría dar una impresión de vértigo como en un movimiento de balancín); su fuente principal está en la oscilación de las líneas horizontales en relación con la vertical. Podemos tener una prueba muy fácil con las tomas de vistas aéreas. Cuando la cámara registra un *looping* durante el cual el avión, manteniendo una dirección recta constante, gira en torno de un eje horizontal, vemos el suelo desaparecer a nuestros pies, ser sustituido por el cielo y huir a su vez ante el paisaje que vuelve a su posición primera. Quizá experimentamos cierta turbación ante esta imagen insólita, pero ningún mareo. Antes bien, cuando la cámara filma un giro sobre un ala, una vuelta de campana o un picado en barrena, el giro del paisaje en torno al eje vertical produce rápidamente náuseas. Y más cuando vemos esta imagen en el cine que cuando estamos realmente en el avión, por causa siempre de la segregación del cuadro[13].

> La constancia de las formas y de los tamaños [dice precisamente Koffka], así como la de la orientación respecto a un punto fijo determinado, [...] debe ser relacionada con el acto prelógico por el que el sujeto se instala en su mundo. Colocando a un sujeto humano en el centro de una esfera sobre la que están fijos discos de igual diámetro, se comprueba que la constancia es mucho más perfecta en la horizontal que en la vertical. Al contrario, en los monos, para quienes el desplazamiento vertical es tan natural en los árboles como el desplazamiento horizontal lo es para nosotros en el suelo, la constancia en la vertical es excelente *(Gestalt psychology).*

Por otra parte se sabe que el «nivel espacial», gracias al cual el ser se conoce en el mundo según una determinada orientación, depende de las coordenadas en relación con las cuales la mirada se posa en las cosas. Una de las experiencias de Wertheimer lo demuestra claramente:

> Si se preparan las cosas de tal forma que una persona no vea la habitación en que se encuentra salvo a través de un espejo que la refleja, inclinándolo 45° en relación con la vertical la persona ve en primer lugar la habitación «oblicua». Un hombre que camine por ella parece andar inclinado sobre un lado. Un trozo de cartón

---

[13] La impresión *puede* ser mucho más fuerte para el pasajero del avión que para el espectador de la sala. Pero debido a las sensaciones de miedo o de angustia, en modo alguno compartidas por el espectador, que se *sabe* al abrigo de cualquier peligro. El pasajero está *comprometido* en el movimiento, mientras que el espectador, asociado a un hecho «imaginario percibido», participa en él solamente con la intención. Pensamos en este momento en el aviador acostumbrado a este tipo de ejercicio y carente de toda aprensión de pánico.

que caiga a lo largo del marco de la puerta parece caer en dirección oblicua. El conjunto resulta «extraño». A los pocos minutos, se produce un brusco cambio: las paredes, el hombre que se mueve por la habitación, la dirección de caída del cartón se tornan verticales [...] Todo ocurre como si ciertos objetos (las paredes, las puertas y el cuerpo del hombre en la habitación), considerados oblicuos en relación con un nivel dado, tratasen por sí mismos de proporcionar las direcciones privilegiadas, atrajesen hacia sí la vertical, jugasen el papel de «punto de referencia» e hiciesen bascular el nivel anteriormente establecido [14].

No caigamos aquí en el error realista [dice Merleau-Ponty, de quien tomamos estas citas], error que consiste en dar las direcciones en el espacio según el espectáculo visual, porque el espectáculo experimental no está orientado (oblicuamente) para nosotros más que en relación con un determinado nivel, y no nos ofrece por sí mismo la nueva dirección de alto y bajo. [...] Mantenemos que el «nivel espacial» no se confunde con la orientación del propio cuerpo. Si la conciencia del propio cuerpo contribuye, sin duda, a la constitución del nivel —una persona, cuya cabeza está inclinada, coloca en posición oblicua un cordón móvil que se le pide colocar verticalmente (Nagel)—, en semejante función esa conciencia se halla en competencia con los restantes sectores de la experiencia, y la vertical no tiende a seguir la dirección de la cabeza más que cuando el campo visual está vacío, y cuando los «puntos de referencia» faltan, por ejemplo, cuando se opera en la oscuridad [...] La observación de Wertheimer muestra precisamente cómo el campo visual puede imponer una orientación que no es la del cuerpo. Pero si el cuerpo, como mosaico de sensaciones dadas, no define ninguna dirección, como agente, por el contrario, juega un papel esencial en el establecimiento de un nivel [...] La constitución de un nivel espacial no es más que uno de los medios de constitución de un mundo pleno [15]: mi cuerpo se enfrenta al mundo cuando mi percepción me ofrece un espectáculo tan variado y tan claramente articulado como es posible, y cuando mis intenciones motrices, al desplegarse, reciben del mundo las respuestas que esperan. Este máximo de nitidez en la percepción y en la acción define un suelo perceptivo, un fondo de mi vida, un medio general para la coexistencia de mi cuerpo y del mundo [...] La posesión de un cuerpo comporta el poder de cambiar de nivel y de «comprender» el espacio, como la posesión de la voz implica la posibilidad de cambiar de tono. El campo perceptivo se rectifica, y al final de la experiencia lo identifico sin problema porque vivo en él, porque me traslado por completo al nuevo espectáculo en el que por así decir coloco mi centro de gravedad *(Phénoménologie de la perception)*.

---

[14] Wertheimer, *Experimentelle Studien über das Sehen von Bewegung*.

[15] Es decir, conjunto de cosas, de relaciones, de perspectivas, sobre las que se establece la «fijación» de las percepciones.

Esta «proyección del ser en el nuevo espectáculo», que provoca la nueva rectitud del campo perceptivo, no carece de analogías con el fenómeno de fijación del que depende la noción de movilidad: si estoy en un tren en la estación y otro tren se halla igualmente parado en la vía más próxima no sé, en el momento de la partida, cuál de los dos se pone en movimiento. Debo recurrir a un punto de referencia cuya fijeza conozco. Y a falta de éste, tengo la impresión de que es el tren vecino el que se va, si mis pensamientos me retienen en el interior de mi vagón. Por el contrario, si mi mirada y mis pensamientos me llevan «en el tren vecino» (un amigo reconocido que me hace una seña, una mujer hermosa entrevista, etc.) tengo la impresión de que es «mi» tren el que se pone en movimiento. La fijación implica (o supone) la fijeza del lugar al que presto mi atención. A partir de este punto y desde él, regulo «para mí mismo» la orientación del movimiento.

En el terreno personal, y hace algunos años, emprendí en el IDHEC una experiencia análoga a la de Wertheimer, con la ventaja de que la mía puede ser fácilmente repetida.

Con mi ayudante registré una toma que mostraba el mar en tiempo calmo, es decir, una capa de agua perfectamente horizontal, cortando la imagen a media altura [16]. Aplicando la experiencia sobre la totalidad de la imagen comprendida como una forma perceptiva, cualquier contenido es igualmente válido, pero, para comodidad de la demostración, era necesario poner de relieve un horizonte netamente definido. Volvimos a realizar la operación inclinando ligeramente la cámara hacia la derecha, de forma que el horizonte quedaba encuadrado en el mismo punto, pero en una inclinación de 20°. Una vez reveladas las películas, instalamos una pantalla móvil inclinada hacia el lado derecho según el mismo ángulo, mientras que el proyector sufría idéntica inclinación con objeto de que el cuadro de la imagen y el de la pantalla coincidiesen. Tras todo ello, proyectamos estos films ante diversos grupos de alumnos que observaron, desde luego, la posición insólita de la pantalla, pero al realizarse la proyección en la oscuridad ningún punto de referencia podía ser captado durante la experiencia.

En el primer caso, el horizonte (correcto en la toma de vistas) y las líneas horizontales del cuadro acusaban un ángulo de 20° en relación con el suelo. Ahora bien, al cabo de tres o cuatro minutos (según las personas), la rectificación se realizaba: la imagen, vista al principio inclinada, era percibida derecha.

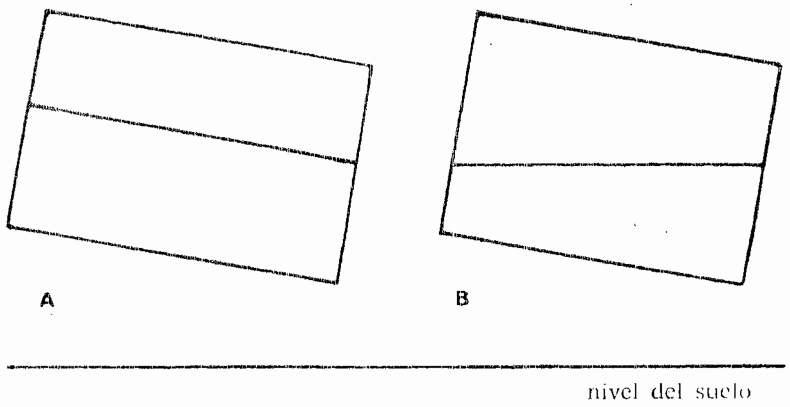
---

[16] En la película de 16 mm., debido a la manejabilidad del material, dado que las pantallas y proyectores de tipo normal (35 mm.) no se pueden mover. La duración de los planos debe ser de cinco minutos por lo menos.

En el segundo caso, el horizonte (paralelo al suelo durante la proyección) dibujaba una horizontal inscrita en un cuadro inclinado. Al cabo de un tiempo algo más corto (unos tres minutos), la imagen era nuevamente percibida derecha: horizonte inclinado en un cuadro vertical. Debo añadir que la mayoría de los espectadores que inclinaban ligeramente la cabeza para ver «según el eje», no se daban cuenta de su gesto. Pensaban estar en posición normal.

Las conclusiones que creemos poder extraer de esta experiencia muchas veces repetida son las siguientes:

Desde el punto de vista cinematográfico, la segunda prueba tiene una importancia capital. Demuestra el efecto regulador del marco y hasta qué punto la imagen —en tanto que estructura formal— depende de ella tal como nosotros pretendíamos. Mientras la línea del horizonte paralela al suelo no subraya por sí misma la inclinación del cuadro, éste, rectificado por la percepción, muestra el horizonte inclinado porque lo está respecto a él.



En A, la línea de horizonte, *inclinada* en relación al suelo, llega a ser percibida como horizontal respecto a la vertical del cuadro «rectificado».

En B, la línea de horizonte, *paralela al suelo* llega a ser percibida como inclinada respecto al cuadro «rectificado».

Desde el punto de vista psicológico hay un cambio de nivel espacial, y, sin embargo, el mundo representado no afecta al espectador. Si proyectamos en ese espectáculo una determinada «intencionalidad», no podemos transportarnos completamente a él, ni colocar en él nuestro centro de gravedad, dado que no nos ofrece, como el espejo de Wertheimer, la imagen de nuestro cuerpo y de nuestro contorno inmediato. No nos afecta. Nuestras intenciones motrices no se despliegan en la representación de un mundo mediatizado (a no ser en la imaginación) y, por tanto, no reciben las respuestas que sólo el acto real podría recibir. No habitamos ese espectáculo como la persona de Wertheimer, de la que Merleau-Ponty habla diciendo que «no se siente ya en el mundo donde realmente está, y en lugar de sus piernas y de sus brazos verdaderos siente las piernas y los brazos que tendría que tener para caminar y para actuar en la habitación reflejada». Por otra parte, si el espectáculo está orientado de modo oblicuo en relación con el nivel precedente —el del suelo— esta noción desaparece muy pronto. El conocimiento que de él tenemos no interesa ya a la percepción que se realiza en la oscuridad, pues el espectador está sentado y no de pie (la verticalidad definida por esta última posición no actúa como referente subjetivo posible).

A primera vista no sería, por tanto, erróneo asociar las direcciones espaciales con el espectáculo visual, porque parece coherente en este caso que el espectáculo dé «por sí mismo» la nueva dirección de arriba y de abajo. Ya hemos visto que, al revés de la experiencia de Nagel, donde es la inclinación de la cabeza la que guía la inclinación del cordón, aquí —como ocurre en el espejo de Wertheimer— es la inclinación del campo visual la que guía la del cuerpo.

Las conclusiones «realistas», no obstante, no son incluidas en esta comprobación que se limita a un hecho cinematográfico, es decir, a la percepción de una *imagen* que *representa* un universo extraño al espacio de que forma parte el espectador. En la experiencia *vivida* mi cuerpo se enfrenta con el mundo: lo que importa para la orientación del espectáculo no es «mi cuerpo tal cual es de hecho, como cosa en el espacio objetivo, sino mi cuerpo como sistema de acciones posibles», porque el nivel espacial se instala cuando «entre mi cuerpo como potencia de ciertos gestos y el espectáculo como invitación a los mismos gestos, se establece un pacto que me permite disfrutar del espacio de igual forma que otorga a las cosas poder directo sobre mi cuerpo»[17]. Por tanto, si el espectáculo no da «por sí mismo» la dirección de arriba y de abajo, es preciso, para que aparezca la rectificación en la imagen cinematográfica proyectada inclinada, que haya entre el espectáculo y yo una especie de pacto semejante, aunque sea virtual. Es preciso que una especie de cambio se establezca entre mi cuerpo como posibilidad de determinados gestos y el actor que los realiza, entre el mundo en que estoy y el mundo de la representación. Es preciso que el actor asuma mi presencia, es decir, que yo proyecte en él esta posibilidad de ser y de actuar que está en mí, o que yo la proyecte intensamente sobre el mundo representado, dado que mi cuerpo, como agente *real*, no está comprometido de ninguna forma en este mundo. De este modo la asociación proyectiva introduce al espectador en el nivel espacial de la representación, de igual modo que le introduce en el universo representado: lo imaginario arrastra a lo real.

Al repetir nuestras experiencias no con un paisaje vacío que afirme o contraríe la orientación del cuadro, sino con una acción dramática desarrollada en un decorado natural (la batalla de los hielos de *Alexander Nevski)*, hemos podido comprobar que la rectificación era más rápida (dos o tres minutos, a veces menos). Por otro lado, una inclinación progresiva (realizada lentamente) y por supuesto simultánea, del proyector y de la pantalla, es decir, de la imagen misma, no se hacía perceptible más que a partir de un determinado ángulo que obligaba al espectador a una contorsión sensible. Lo real se imponía por encima de la fascinación. En todas nuestras experiencias, más allá de los 25° la rectificación era prácticamente imposible.

---

[17] Igual que en las futuras «estaciones espaciales», donde la ausencia de gravedad hará todas las direcciones posibles, el ser humano no dejará por ello de tener la noción de alto y bajo. Al referirse a su propio cuerpo y a su campo de acción inmediato, constituirá un nivel espacial —momentáneo pero cierto— correlativo al campo de acción en que esté, y a las respuestas que sus intenciones motrices reciban de este entorno. Lo curioso es que podrá cambiar a voluntad de nivel espacial, cambiando de eje por referencia al campo de acción precedente y constituyendo así cada vez un nuevo conjunto de relaciones entre él y el mundo inmediato. Un poco como aquí abajo: cuando nos damos media vuelta, cambiamos con este hecho nuestra orientación izquierda-derecha.

12. LA PALABRA Y EL SONIDO

LIX. HISTORIA

Nacido como industria el 6 de octubre de 1927, con la presentación en nueva York de *El cantante de jazz*, y como arte durante los años treinta, el cine hablado es tan antiguo como el cine mismo. Más antiguo incluso, diríamos, porque el 6 de octubre de 1889 W. K. L. Dickson, colaborador de Edison, proyectaba en West Orange la primera película registrada por medio del *kinetograph*, al que se había unido un fonógrafo[18]. Estos ensayos muy rudimentarios no prosiguieron, pero la aparición del *cinématographe Lumière* en 1895 debía dar nuevo impulso a las tentativas de sincronización. *Le muet mélomane*, rodada e interpretada por Ferdinand Zecca con Charlus en abril de 1899, empleaba por vez primera el cinematógrafo y el fonógrafo, doble razón de ser de la firma Pathé Frères. El *phonorama* de Berton y el *phono-ciné-théâtre* de Clément Maurice causaron sensación en la exposición de 1900, con las «escenas habladas» interpretadas por Réjane, Coquelin y otras glorias nacionales, mientras un extraño aparato atraía a los curiosos: el *télégraphone* de Valdemar Poulsen, que empleaba un hilo de acero para el registro y la reproducción de sonidos. Era el antepasado de nuestros actuales magnetófonos.

En el curso de los años 1902-1910, Auguste Baron y Demeny en Francia, Oskar Messter, Guido Seeber y Ferdinand Duskes en Alemania, inventaron diversos procedimientos que permitían ajustar el desarrollo del film y del disco (sistema Baron-Burnou, cronófono Gaumont, fonofilm, seeberófono, etc.) sin llegar a un resultado conveniente. Por su parte, un ingeniero francés establecido en Inglaterra, Eugène A. Lauste, abandonando las investigaciones tendentes al sincronismo mecánico de un proyector y de un fonógrafo, realizó en septiembre de 1904 una primera película donde el sonido iba impreso al lado de la imagen mediante un método de registro fotoeléctrico (cámara de gas de König unida a una membrana acústica que hacía oscilar un haz luminoso). En 1908 la cámara de König fue reemplazada por una célula de selenio, resultado de los procesos experimentados por Ernst Ruhmer en Alemania y por Graham Bell en Estados Unidos. Entretanto Henry Joly había hecho patentar un procedimiento que utilizaba la desviación de un haz luminoso mediante un espejo oscilante unido a una membrada acústica (abril de 1905), y el físico alemán Arthur Korn había construido el oscilógrafo de espejo (noviembre de 1905). Lauste construyó entonces un nuevo aparato que utilizaba el oscilógrafo de Korn, y realizó en diciembre de 1910 los primeros registros fotoeléctricos satisfactorios. La guerra iba a interrumpir sus trabajos. Por otro lado, el desarrollo artístico de un cine basado en las capacidades expresivas de la imagen iba a relegar a la sombra durante algo más de una década las tentativas de elaboración de un sincronismo cuyo futuro resultaba tanto más incierto cuanto que el arte cinematográfico mismo parecía volverle la espalda.

---

[18] Aparato para registrar imágenes animadas en una película de 17 m de largo. El *kinetoscope*, construido al mismo tiempo, permitía la visión individual de estas cortas bandas a través de un ocular. Charles Pathé, en sus comienzos, vendía estos aparatos en Francia.

Sin embargo, en 1919 los ingenieros alemanes Hans Wogt, Joe Engl y Joseph Massolle, utilizando los tubos de electrodos recientemente preparados por Lee de Forest, crearon el primer aparato que permitía —de forma más o menos perfecta— el registro de la palabra y los sonidos: la corriente microfónica modulaba la luz de una lámpara *pointolite* situada en un tubo de vacío. El sistema, denominado *Tri-Ergon* («obra de tres»), fue patentado el 17 de abril y el 3 de junio de 1919.

Tras numerosas y difíciles búsquedas se iniciaron los ensayos cinematográficos, pero la UFA, interesada en principio, abandonó la empresa en 1923 en favor de un grupo suizo (Heberleein-Iklé), que cedió los derechos de explotación para América a William Fox en 1925. Recuperado, modificado y puesto a punto en los laboratorios de la Electrical Research Products Inc. (rama de la Western-Electric, controlada a su vez por la American Telephone and Telegraph Co.) bajo la dirección de los ingenieros Theodore Case y Earl T. Sponable, el *Tri-Ergon* se convirtió en el *Movietone*.

Por su parte, la Vitagraph, firma americana comprada por los hermanos Warner, había obtenido un procedimiento electromagnético llamado *Vitaphone*, que permitía el sincronismo del disco y del film. Para remediar las dificultades financieras que amenazaban a la firma, Harry M. Warner, adelantándose a William Fox, que se disponía a lanzar el *Movietone*, hizo rodar

en algunas semanas *El cantante de jazz* y lo presentó con gran despliegue publicitario. La novedad causó sensación. Para la Warner fue, como se sabe, la fortuna, para el cine el inicio de una nueva era.

Muy pronto en América y en Europa los ensayos esporádicos realizados aquí y allá para obtener un sincronismo eventual de la imagen y el sonido fueron tomados a su cargo por poderosos grupos industriales. En los meses siguientes se vieron aparecer uno tras otros el *RCA-photophone*, procedimiento de densidad fija preparado por Vladimir Zvorykine (Radio-Corporation of America), y en Europa, bajo los auspicios de Siemens-Halske, Phillips o AEG, el *Meistertone*, de Heinrich Kuchenmeister (Frequenz-Ton Film GmbH), el *Klang-Film* (Karolus Lich A. G.) del profesor Karolus, sistema de densidad fija: oscilaciones de un galvanómetro con espejo dirigido por una célula Kerr. El *Tobis, Tri-Ergon* modificado unido al procedimiento Petersen-Poulsen (Ton Bild Syndikat) e infinidad de otros derivados: Gaumont-Petersen-Poulsen, Blue Seal, etc.

Poco a poco la industria cinematográfica pasó a control de la gran industria eléctrica y de los bancos, que la controlaban económicamente (General Electric-RCA por un lado; American Tel. and Tel-Western Electric por otro). En Europa, después de la muerte del doctor Heinrich Bruckman, fundador del Ton Bild Sindikat, el grupo holandés Kuchenmeister adquirió la Tri-Ergon Musik Aktiengesellschaft y la mayoría de las acciones Tobis. Un acuerdo entre Tobis Klang Film Kuchenmeister con el grupo inglés Schlesinger (British Talking Pictures Corp.) permitió la concentración en Europa de las patentes del *Klang, Tri-Ergon* y Lee de Forest en un *holding* dominado por Kuchenmeister. El procedimiento *Klang* modificado fue, por último, el único utilizado con el nombre de *Tobis Klang Film*. En julio de 1930, los llamados «acuerdos de París» entre RCA, Western-Electric y Tobis debían permitir el intercambio de licencias o de patentes y el paso de cualquier película por cualquier aparato de proyección, cualquiera que fuese el sistema de registro adoptado.

Desde el punto de vista estético, el film hablado dejó como saldo, en principio, una terrible regresión. Dejando a un lado algunas escasas obras maestras como *Aleluya*, *El Angel Azul*, *Un ladrón en la alcoba*, que señalaron el camino a seguir durante muchos años, no hubo más que piezas y operetas filmadas. Las cámaras todavía ruidosas y que era preciso encerrar en cabinas con cristales, las dificultades técnicas de los primeros registros sonoros..., todo paralizaba la toma de vistas. Prácticamente se volvió a filmar de un solo trazo, bajo un solo ángulo y en un solo plano, mientras los actores recitaban el texto o las canciones en un decorado de circunstancias. Las primeras películas que parecieron librarse mínimamente de estos obstáculos fueron sin embargo las operetas (*El trío de la bencina, El congreso se divierte*, etc.) porque las canciones, registradas en *play back* [19], permitían a la cámara recobrar su movimiento y su libertad de antaño. Tal fue en parte el caso de *Aleluya*, rodada casi enteramente en exteriores, y en la cual los blues, los espirituales y los ruidos costituían lo esencial de la banda sonora. Pero la primera obra que al integrar el sonido y la palabra de forma decisiva reanudó las condiciones de rodaje y de montaje del cine mudo fue probablemente *El Angel Azul*. Se vio entonces que acababa de nacer un lenguaje nuevo, y que lejos de constituir una regresión o parálisis, la palabra no sólo no privaba al cine de sus cualidades específicas sino que le aportaba medios de expresión aún insospechados. El problema no consistía en añadir ruidos o diálogo a las imágenes mudas, y menos aún en filmar conversaciones, sino en construir un lenguaje que dependiese a un tiempo de las significaciones verbales y de las significaciones visuales que debían tener prioridad evidente. Ahora bien, si esto se fue logrando con una cincuentena de películas que progresivamente señalaron las adquisiciones de este nuevo lenguaje, la expresión audiovisual sólo se hizo corriente a partir de 1934. En resumen, una de las aportaciones esenciales del cine hablado consistió en permitir el establecimiento de una continuidad más flexible, que seguía la evolución de los seres y las cosas en un desarrollo temporal concreto.

Ya hemos subrayado la dificultad de ser de la continuidad cinematográfica. Desde este punto de vista la historia del cine se podría dividir en una serie de períodos netamente caracterizados:

1. Cuadros discontinuos. Escenas «realistas» o fantasmagóricas rodadas en decorados de tela pintada y con actores que interpretaban como en la escena «de cara al público». Cuadros unívocos: los personajes son vistos «de pie». Puesta en escena inspirada en Châtelet (Meliès-Zecca).

2. Descubrimiento del montaje. Los planos reemplazan a los cuadros. Su sucesión queda determinada por el dinamismo de la acción, pero el drama, de corta duración, es limitado en el espacio y en el tiempo. Tendencia hacia un cierto «verismo» que escapa a los convencionalismos teatrales, al menos en la puesta en escena (Porter, Smith, Williamson, serie «Vitagraph»).

3. Extensión temporal del drama. Puesta en escena según la escenografía clásica (film de arte). Para escapar al teatro se filman grandes puestas en escena espectaculares (Guazzoni) o adaptaciones de novelas (Capellani). Búsquedas pictóricas de orden académico. Cada una de las secuencias escasamente desglosadas exponen una fase de la acción narrativa. Se hallan unidas entre sí por subtítulos explicativos que dan todas las indicaciones precisas (motivaciones del drama, conversaciones, etc.). Se trata de hecho de subtítulos ilustrados.

4. Con Ince y Griffith el cine se convierte en arte. Variedad de planos. Búsqueda de una dramaturgia apropiada a la expresión visual. Puesta en escena cinematográfica y desarrollo rítmico. Autenticidad aproximada de los decorados, del comportamiento, de las situaciones. El drama rápido, brutal, queda expuesto en un estilo semejante al de la novela corta (Ince). Cuando la acción tiene una densidad novelesca *(Nacimiento de una nación)* la duración se halla entonces fragmentada en una serie de «momentos» discontinuos. Cada secuencia, muy desglosada, se cierra en cierto modo sobre sí misma. Se salta de un momento a otro (seis meses más tarde...) y de un lugar a otro. Se trata de una serie de amplias secuencias pegadas unas a otras por subtítulos indicativos, mientras que la continuidad temporal sólo existe en cada una de ellas. Entre 1914 y 1920 el cine aplica estos principios según modalidades infinitamente variadas.

5. Búsqueda de una expresión visual pura. Dramaturgia orientada hacia los caracteres y la psicología con un desarrollo elíptico de la duración *(Una mujer de París)*. Expresionismo y búsquedas pictóricas. Elaboración del ritmo y del montaje *(Potemkin)*.

Para conseguir una continuidad más homogénea y evitar los subtítulos, el drama se somete, paradójicamente, a las condiciones unitarias de la teatralidad (unidad de tiempo, de lugar y de acción). Conciso y condensado, el film expone un «momento dramático» cuyo aparente realismo concreta los datos abstractos *(El último)*.

---

[19] El *play back* consiste en registrar primero las canciones en un estudio, en condiciones técnicas perfectas. Durante el rodaje los actores cantan de nuevo, siguiendo su propia voz transmitida y amplificada. Al no ser registrado el sonido, los ruidos de ambiente contrarios a la calidad del film carecen entonces de importancia. Sin embargo, tal procedimiento no es aplicable más que a los textos cantados y acompasados. No puede aplicarse a las conversaciones, cuya elocución quedaría entonces mecanizada.

6. Tendencias esporádicas hacia la expresión de la duración vivida. La evolución de los caracteres prosigue a veces su desarrollo continuo pese a las muchas dificultades inherentes a las condiciones del cine mudo. Estas películas son excepcionales: *Avaricia, La marcha nupcial*. Sin embargo, aquí y allá se distingue una especie de esbozo de una construcción audiovisual, es decir, que necesita o implica la expresión verbal o las notaciones sonoras que sin embargo faltan: *La ley del hampa, La passion de Jeanne d'Arc, El viento, Y el mundo marcha*. Estas dos últimas instauran una determinada duración psicológica.

7. Cinema hablado. Teatro filmado, luego elaboración progresiva de un arte audiovisual. No por ello las estructuras dramáticas dejan de seguir principios derivados de la teatralidad. Salvo algunas películas cuya discontinuidad intencional hace que se desarrollen como vastos frescos *(Aleluya, La comedia de la vida, Sueño de amor eterno, Soy un fugitivo)* la mayoría se centra en el espacio y en el tiempo: *El Angel Azul, La calle, M, el vampiro de Dusseldorf, El delator*, etc.

Poco a poco, sin embargo, las películas tienden a alejarse de las estructuras teatrales para abarcar la temporalidad del relato e inscribirse en estructuras narrativas. Pero la mayor parte de las veces se trata del tiempo objetivo y no de la duración psicológica: *Cabalgata, Prisionero del odio, Sólo se vive una vez*. El tiempo, sin embargo, se desarrolla de un modo continuo.

8. Desarrollo de la duración psicológica con *Jezabel* y desarrollo progresivo del estilo novelesco. Valoración o análisis de la duración vivida: Orson Welles, Kurosawa, Mizoguchi, Bergman, Antonioni, Visconti, Fellini, Resnais, etc.

Como habíamos dicho, al denunciar la palabra la existencia concreta de los personajes y la autenticidad de las situaciones, el cine hablado debía necesaria y lógicamente orientarse hacia el realismo social o psicológico, y alcanzar el arte de la novela que es, contrariamente a lo que pudiera pensarse, el arte al que más se acerca. Espectáculo como el teatro, imagen como la pintura, ritmo como la música, el cine es también esencialmente lenguaje —o escritura— como la expresión verbal. Pero una lengua de muy otro tipo, que en modo alguno conviene asimilar a la literatura como algunos han tratado de hacer. Y si ganando en el plano de lo concreto, el cine hablado parece haber perdido en el terreno del sueño o incluso en el terreno de lo cómico y lo burlesco, debe haber sin duda un error de interpretación antes que una incapacidad que sería consecuencia de sus estructuras. Como veremos, la palabra y el sonido pueden precisamente acrecentar su poder en este aspecto; igualmente veremos que cuanto más se acerca a las condiciones objetivas de lo real tanto más fácilmente puede desprenderse de ellas.

> *Todos* los films mudos [dice Ado Kyrou] poseían una magia poética propia del cine. La mayoría de los films hablados destruían esta poesía independiente del sujeto, de la realización, de los actores, de la foto, etc., en beneficio de la comprensión del primer aspecto. Al contrario de las películas mudas, trataron (y lo consiguieron en la mayoría de los casos) de relacionar la poesía cinematográfica con lo conocido. El misterio, el *Unheimlich*, el estado cercano al sueño en que se hundía el espectador del film mudo, son destruidos por la palabra que acerca a ese mismo espectador a los límites de lo conocido.

Esto es cierto, pero se debe a una determinada concepción —o al menos a un determinado empleo— del diálogo, y no al hecho de su presencia en las películas. Porque podría ocurrir al revés, o ser empleado con fines distintos a los de una conversación de carácter teatral. Kyrou, por otro lado, precisa muy exactamente:

> El diálogo mata la poesía. Por supuesto, el diálogo habitual; quizás habría un diálogo «interno», analógico en relación con las imágenes, que no sería ni teatro ni expresión manifiesta (y por tanto antipoética) de la vida superficial[20].

Una vez planteado esto tratemos de ver qué papel puede, debe —o debería— jugar el diálogo en la expresión cinematográfica, y cuáles son las estructuras sobre las que se fundamentan las significaciones audiovisuales, ya que el cine no tiene por qué ser mudo de ahora en adelante.

LX. PAPEL Y SENTIDO DEL DIALOGO

Subrayemos en primer lugar lo siguiente: el cine de antaño no era mudo sino silencioso. Salvo que la palabra no fuese necesaria (o que no debiese serlo) los gritos, los ruidos, las diversas palabras pronunciadas aquí y allá, cuando formaban parte de la descripción o del comportamiento eran «oídos» por el espectador. La imaginación otorgaba tanto a los individuos como a las cosas las cualidades sonoras que debían corresponderles en la realidad sensible y la modistilla prestaba a las declaraciones del joven galán las palabras de amor que ella soñaba oír. Estando de acuerdo el diálogo con quien lo escuchaba puede adivinarse que este «imaginario» no era el aspecto menos poético del film. Por contra, el silencio no tenía ningún sentido ni poder alguno. Una de las ventajas del «sonoro» fue precisamente valorizarlo. El «peso» del silencio no existe más que después del cine hablado, y como sabemos su poder expresivo no es un recurso de poca monta.

---

[20] En *Arts*, 8 de octubre de 1953.

Si nos remontamos unos treinta años percibimos que los reproches lanzados contra las primeras películas habladas no hacían más que repetir, aunque bajo otra forma, los reproches dirigidos antes a las películas mudas de mediocre calidad:

> Pero siempre [escribía Pierre Porte en 1922] los subtítulos vendrán a cortar con las consiguientes molestias las imágenes, obligarán a leer después de haber mirado, romperán el ritmo del film. Al ver una película se tiene siempre la impresión de que por un lado están las imágenes y por otro los subtítulos. Es preciso que tal antagonismo desaparezca: *es preciso que los textos y las imágenes se fundan y estén sometidos a un mismo ritmo*[21].

La única ventaja del cine hablado fue que el texto —entonces oído— no rompía ya la unidad orgánica del film. A cambio, el film se encontraba en la obligación de asegurar un desarrollo homogéneo, y de ahí una continuidad más firme y relaciones más precisas entre los planos y las secuencias. Dicho esto, y aceptando que las malas películas mudas no eran menos charlatanas que las más charlatanas de las películas habladas, una ola de verborrea estúpida anegó las pantallas en el curso de los años 1928-1930.

> Un film en que se habla no es forzosamente un film hablado, señalaba entonces Alexandre Arnoux; puede no ser más que una comedia fotografiada, una edición de buena venta, un procedimiento para vulgarizar una obra teatral.

Pero con el «Manifiesto de los Tres» (Eisenstein, Pudovkin, Alexandrov), publicado en 1928, comenzaron a ver la luz las primeras teorías sobre el uso de la palabra y del sonido. Allí se decía, especialmente:

> Sólo el empleo del sonido como contrapunto de un fragmento de montaje visual ofrece nuevas posibilidades de desarrollo y de perfeccionamiento del montaje.

---

[21] «La question des sous-titres», en *Ciné pour Tous*, enero de 1922.

> Los primeros experimentos con el sonido deben ser dirigidos hacia su «no coincidencia» con las imágenes visuales.
> Este método de ataque es el único que producirá la sensación buscada, que con el tiempo llegará a la creación de un nuevo contrapunto orquestal de imágenes-visiones y de imágenes-sonidos.
> El sonido, tratado como elemento nuevo del montaje (y como elemento independiente de la imagen visual), introducirá de modo inevitable un medio nuevo y extremadamente efectivo de expresar y de resolver los complejos problemas a que estamos abocados en este momento, y que no hemos podido solucionar debido a la imposibilidad en que nos hallábamos de encontrarles una solución con la sola ayuda de los elementos visuales.
> El método del contrapunto aplicado a la construcción del film sonoro y hablado no sólo no alterará el carácter internacional del cine, sino que realzará incluso su significación y su poder cultural hasta un grado desconocido en este momento[22].

Las observaciones de René Clair se hacen eco de estos enunciados de base:

> El empleo alterno de la imagen de un sujeto y del sonido producido por ese sujeto —y no su empleo simultáneo— es lo que produce los mejores efectos del cine sonoro y hablado. Lo más probable es que esta primera regla que se desprende del caos de la naciente técnica se convierta en una de las leyes de la técnica del futuro.

Y René Clair cita algunos ejemplos sacados de *Broadway melody*:

> Por ejemplo, el ruido de la portezuela que se cierra, del coche que arranca, oído mientras en la pantalla el rostro angustiado de Bessie Love espía detrás de una ventana esta partida que no se ve. Esta corta escena, cuyo efecto se concentra en el rostro de la actriz, y que el cine mudo hubiera tenido que fragmentar en varias visiones, debe su consecución a la «unidad de lugar» obtenida gracias al sonido.
> Luego Bessie Love está acostada, triste y pensativa; se percibe que está a punto de llorar, su rostro se crispa, pero desaparece en la sombra de un fundido y de la pantalla que se ha vuelto negra sale el sonido de un único sollozo.

Y este otro ejemplo sacado de *Show boat*:

> Más adelante, una cantante vestida pobremente canta en un pequeño café-concierto. El realizador, en un escorzo, ha querido mostrar la ascensión de esta mujer hacia el éxito. Mientras la canción prosi-

---

[22] En *Zhizn Iskustvo*, 5 de agosto de 1928.

que la cantante se hace invisible y rápidas evocaciones nos llevan hasta una gran sala de conciertos donde la misma cantante, en traje de noche, remata los últimos compases de la canción que no habíamos dejado de oír[23].

André Levinson, por su parte, escribía:

> A lo que ya se ha hecho *visible* o sensible mediante la *imagen*, *la palabra* y el ruido no añaden nada o casi nada. ¡Y lo superfluo rebaja forzosamente el efecto! Decir lo mismo dos veces de dos formas constituye un *pleonasmo*.
> Ejemplo: las hermanas Mahoney en *Broadway melody* debutan en el music-hall: tras haber cantado y bailado se adelantan a saludar. Su éxito es completo. Se *ve* a toda la sala levantarse como un solo hombre y aplaudir, pero la banda sonora nos hace *oír* el ruido de los aplausos. De lo cual resulta que este ruido real es menos efectivo que su *sugestión visual*. Por supuesto, el defecto no es grande: pero semejante perfeccionamiento no parece por ello menos facultativo e incluso gratuito, redundante.
> Pero he aquí que el telón cae y separa a las hermanas de la sala. Inmóviles, temblorosas, emocionadas, se abrazan. En ese momento un rumor llega hasta ellas crepitando y creciendo: *invisible* detrás de los bastidores, el público las llama; este rumor es el alma tumultuosa de la multitud que asciende hacia ellas, y hacia nosotros. Las Mahoney están exultantes y nosotros también, por y con ellas, porque estamos sometidos al impacto de una cosa más fuerte aún que la visión: la *sugestión auditiva*.
> ¡Hacernos oír con los ojos, hacernos ver con los oídos! Mediante la alternancia y acumulación de estos dos medios expresivos el cine hablado y sonoro se encaminará hacia el triunfo, cada vez más probable, de una nueva forma de arte[24].

Por tanto, y desde 1929, el film sonoro se hallaba ya definido por leyes que convenía aplicar metódicamente si se quería preservar a la expresión visual de los amenazadores asaltos de la verborrea. Pese a ello, en 1933, Marcel Pagnol declaraba completamente en serio:

> El film mudo era el arte de imprimir, fijar y difundir la pantomima. El film hablado es el arte de imprimir, fijar y difundir el teatro[25].

Todos cuantos creían en el arte del film y no tenían texto alguno que hacer valer estaban de acuerdo en el siguiente punto: la imagen debe tener primacía sobre la palabra, debe ser prioritaria. Pero esta primacía sólo era concebida como una especie de rechazo: el texto debía ser alejado del «dato en imagen», de igual forma que el sonido en *off* o los efectos de contrapunto. De ahí los excesos de los inicios: o teatro filmado o cine mudo adornado con efectos sonoros y réplicas parsimoniosas. Concepciones opuestas que a veces se encontraban en la misma película según el carácter de las secuencias, como fue precisamente el caso de *Show boat* y de *Broadway melody*.

René Clair, en *Bajo los techos de París*, según afirma Denis Marion,

> hizo cuestión de honor no romper con las tradiciones del cine mudo, evitando siempre que le fue posible el sonido sincrónico, y escamoteando una conversación mediante un ruido de fondo o situándola detrás de una puerta vidriera[26].

Pero esta forma de no hacer oír las palabras, de hacer intercambiar breves frases a los personajes de ocasión, cuando normalmente hubieran tenido que hablar, se hacía pronto molesta. Por supuesto, había logros notables: la batalla entre los pícaros junto a la empalizada del ferrocarril, con el ruido del tren que pasa y la humareda que envuelve a los combatientes. Y la pelea en la habitación: Pola, recogida por Albert, pero que se niega a convertirse en su amante, se acuesta en el suelo. Furioso, Albert le deja su lecho. Y no queriendo ceder ninguno de los dos, pasan la noche en el suelo separados por la cama que permanece vacía. Apagada la luz, la pelea sigue en la oscuridad. No se oye apenas más que un intercambio de frases agridulces mientras la pantalla sigue negra. Justificada por la oscuridad, la palabra ocupa el primer plano y la escena alcanza un poder sugestivo bastante extraordinario precisamente porque no se ve nada. Y no es por el diálogo, bastante anodino, sino antes bien por la imagen, cuya significación se basa precisamente en su ausencia. Lejos de ser una negación, esta «ausencia» es una afirmación singular de sus capacidades expresivas.

Sin embargo, René Clair, como muchos otros, no tardó en darse cuenta de que el diálogo no era una forma algo simplista de sustituir los subtítulos del mudo. Dado que representa la vida, el cine debía registrar tanto las palabras como los gestos. Lo esencial no era otorgar la primacía a la expresión verbal, utilizarla sólo en función de las imágenes. Ahora bien, en esta película René Clair escurre el bulto; huye ante las palabras, se esfuerza por escapar de ellas, utilizándolas sólo como un acceso-

---

[23] «L'avenir du film parlant», en *Pour Vous*, 6 de junio de 1929.

[24] Reproducido en *Cinéa-Ciné*, mayo de 1929.

[25] En *Les Cahiers du Film*, 15 de diciembre de 1933.

[26] «Portrait de René Clair», en *Le Magazine du Spectacle*, 1 (1945).

rio elemento decorativo. Y, paradójicamente, las emplea para «significar», despojándolas de su sentido concreto, de su realidad dinámica. Las palabras se pegan a la piel de los personajes como un «signo» suplementario, sin salir jamás realmente de su boca. Como sus protagonistas, no se expresan. Recitan un texto que, teóricamente, los «traduce». Y pretender que las palabras intervengan sólo para «significar», sin tener ninguna significación en sí mismas, suponía valorizarlas precisamente mediante su exclusión. Era glorificar el verbo rechazándolo.

Citemos otro error semejante debido a la aplicación sistemática del contrapunto sonoro. En *Prostoi sluchai* [*La vida es bella*], primer film hablado de Pudovkin,

> una mujer sale a la ventanilla de un vagón para decir adiós a su marido; de pronto, recuerda que se le ha olvidado decirle algo importante. La turbación de la partida, la emoción, le impiden recordar exactamente de qué se trataba; tiene la impresión de que las ruedas del tren comienzan a girar en su cerebro, que giran más y más rápidas cada vez, que el convoy acelera su marcha para alejarla de su marido antes de que haya podido decirle esa cosa importante. Y el espectador, que oye el ruido del tren que echa a andar y toma velocidad, aunque ve el vagón todavía inmóvil, se da cuenta de que se trata simplemente de un temor de la protagonista puesto que en la pantalla ve el tren parado y a la joven asomada a la ventanilla de su compartimento[27].

Y, en efecto, sería así si la acción transcurriese en una pequeña estación a campo abierto, pero la acción cinematográfica está ubicada en Moscú, en una gran estación; y nada nos dice que el ruido oído no sea el de un tren cercano que se pone en marcha mientras el que vemos permanece en el andén. El efecto buscado queda así destruido.

El Angel Azul, que no desaprovecha ni los efectos de este tipo ni las voces en *off*, no evita, sin embargo, las escenas dialogadas cuando la lógica de la acción exige que los personajes hablen. Sencillamente, el autor no abusa del recurso, y el diálogo se inscribe en la significación del drama en igualdad de condiciones con la imagen. El resultado es que *El Angel Azul* no se ha quedado viejo mientras los otros films se han vuelto ridículos o a duras penas se los puede soportar.

Jacques Feyder estaba parcialmente en posesión de la verdad cuando decía:

---

[27] Pierre Henry, «Vers un art du cinéma sonore», en *Cinéa-Ciné pour Tous*, mayo de 1929. El filme de Pudovkin sólo se distribuyó comercialmente en versión muda, en 1932.

En teatro la situación viene creada por las palabras; en cine las palabras deben surgir de la situación. Es decir, el cine no se halla relacionado con el teatro por el hecho de que se le una la palabra; sigue tan lejos de él como antes, y sigue siendo un arte distinto, agrandado, liberado[28].

Sin embargo, fue con las primeras comedias musicales de Lubitsch *(El desfile del amor)*, con sus comedias sarcásticas sobre todo *(Un ladrón en la alcoba)*, con las que se comenzó a entrever cuál podría ser la significación audiovisual, dado que la relación del texto con las imágenes adquiría entonces un sentido nuevo, radicalmente distinto de todo cuanto se pensaba en la época. No se trataba ya de integrar las escenas dialogadas en una arquitectura lo más visual posible, ni de eludir el diálogo o de reducirlo a lo más esencial, sino de significar mediante la simple relación del texto y de la imagen, es decir, mediante el contraste, la diferenciación, la contradicción, etc., nacidos de la yuxtaposición de una cosa vista y de una cosa oída. Se trataba, en esencia, de una especie de contrapunto: punto visual frente a punto verbal, pero en lugar de los efectos sonoros anteriormente obtenidos, cuyas consecuencias no eran otra cosa que ciertos sentimientos sugeridos o presentidos, la relación esta vez tenía un giro intelectual, dado que la relación imagen-texto determinaba en el espíritu del espectador una idea nueva. A fin de cuentas era la transposición y la extensión de los principios mismos del montaje al plano audiovisual; además de la idea determinada por la sucesión de dos imágenes (o montaje «vertical», según el sentido del desarrollo cinematográfico) se obtenía una idea distinta nacida de la relación inmediata de lo visual y lo verbal (montaje «horizontal»), dado que las dos significaciones eran simultáneas[29].

El montaje es considerado aquí (como siempre, en la presente obra) en su acepción más amplia: sentido determinado por las relaciones (de hechos, de objetos, de situaciones, etc.) en la sucesión inmediata o en la espacialidad del campo, quedando lo visual, en adelante, constantemente referido a lo auditivo.

---

[28] En *Pour Vous*, 20 de junio de 1929.

[29] Al leer los textos de Eisenstein *(Films sense, Film form)* se puede advertir que él usa la terminología inversa. Eisenstein llama montaje horizontal a lo que aquí denominamos montaje vertical. Ello se debe a que las tablas de montaje en la URSS tienen un paso horizontal: sonido e imagen aparecen, por tanto, superpuestos (sentido vertical) mientras las imágenes se suceden horizontalmente. En Francia y en América (moviola) el paso es vertical, como en la proyección. Creemos que nuestra denominación es más racional, dado que se refiere al sentido habitual del filme, tanto en la proyección como en la toma de vistas.

Un ejemplo —muy claro— lo hará comprender mejor.

En *Cabalgata* (Frank Lloyd, 1933), que hace un esquema de la evolución de la sociedad inglesa desde la muerte de la reina Victoria hasta la guerra de 1914, refiriendo la historia de dos familias pertenecientes a la *gentry* británica, una secuencia nos muestra a dos jóvenes recién casados, en el puente de un transatlántico; nacidos en el seno de dos familias vecinas, amigos desde siempre, acaban de realizar su sueño: ser marido y mujer. Según la costumbre entonces vigente en la alta sociedad van a visitar las cataratas del Niágara, meta de su viaje de novios. Un plano general nos los hace ver de espaldas, en el puente delantero del navío; se dirigen hacia la borda. Un contracampo los encuadra después en plano americano acodados juntos: la rampa de la borda coincide con la parte baja de la pantalla. Miran al océano, es decir, a la cámara y entre ellos se inicia un breve diálogo. El le pregunta si es feliz, si no desea algo que pueda ofrecerle. Ella se encuentra en el colmo de la dicha: «si ocurriese mañana mi muerte, dice ella, me parece que la vida me habría dado lo mejor que de ella esperaba». Por supuesto, no se trata sino de una idea gratuita; ahora bien, durante esta conversación la cámara retrocede lentamente y el campo, ampliándose cada vez más, deja ver, en el instante preciso en que la joven esposa acaba de terminar su frase, un salvavidas en el casco, sobre el cual se lee: «Titanic». Y se pasa al plano siguiente[30].

Hallamos, de otro modo, este movimiento de choque por compensación del que hemos hablado, que da la vuelta de pronto al sentido primero del film y presta una resonancia trágica a palabras aparentemente desprovistas de sentido; en su simplicidad, aun elemental, es un ejemplo perfecto de lenguaje cinematográfico, se trata de una significación audiovisual pura. Un buen film hablado no debería tener más que expresiones de este tipo. Podemos recordar el principio de *Un ladrón en la alcoba*. En Venecia y en el Gran Canal un gondolero avanza cantando a voz en grito «O sole mío», con aire grave, convencido. Llora. Sin duda pasea a una pareja de enamorados transidos. Precisamente en ese momento se detiene ante las gradas de un maravilloso palacio... Pero no, es simplemente el basurero del barrio que hace su ronda y vacía las cajas de basura con gran estrépito. Todo el film está en ese tono.

---

[30] Recordemos que el Titanic se hundió trágicamente en la noche del 12 de abril de 1912, durante su primer y único viaje, después de haber chocado contra un iceberg. Hubo pocos supervivientes.

Para ser precisos podíamos definir la estructura del cine hablado con la ayuda del croquis siguiente —sin pretender en modo alguno representar una regla estricta sino traducir esquemáticamente una tendencia de orden general:

Si por un lado tenemos la continuidad visual A-B-C-D y por otro la continuidad verbal A'-B'-C'-D' (fig. 1) vemos lo siguiente:

Figura 1

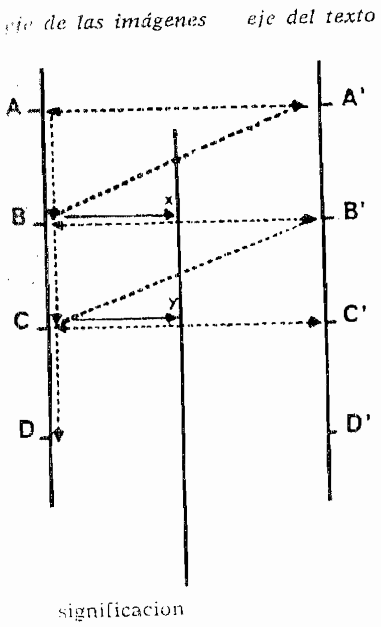
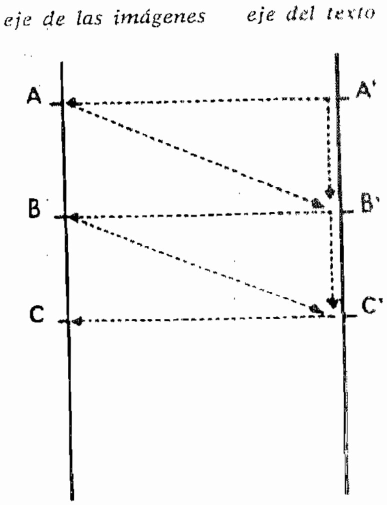


Figura 2



El plano A está asociado al diálogo A'. Al aportar cada uno de ellos una significación que les es propia, de su relación inmediata resulta una tercera significación: AA' a la que calificaremos de significación auténtica del plano A.

Por otro lado, el plano A exige el plano B que prosigue, lógicamente, las implicaciones o el dato inicial de A. De la relación A/B resulta un determinado sentido, pero tal sentido queda corregido por efecto del diálogo A'. O dicho de otro modo, la relación A/B es en realidad una relación AA'/B y de ahí una significación X.

Por su parte, el plano B se halla asociado al diálogo B'. Visualmente remite al plano C, pero la significación (BB'+X) se refleja en C según una relación BB'/C. Y de ahí una significación Y. Y así para el resto.

Vemos, sin embargo, que en la serie A-B-C-D... los planos se encadenan directamente según la lógica del drama, y que por el contrario, en la serie A'-B'-C'-D'... los datos verbales no se encadenan progresivamente. Su sentido resulta relativo a las implicaciones visuales. Si se relaciona B' con A' fuera de la continuidad cinematográfica puede no tener ningún sentido. El sentido queda definido por mediación de B.

O dicho de otro modo, la continuidad cinematográfica se basa esencialmente en el desarrollo visual, que constituye el armazón, el eje de estructura del film. Lo cual no quiere decir que el texto no pueda servir de punto de unión, ni modificar o alterar constantemente la continuidad, dado que sus incesantes intervenciones tienen por objeto hacerlo. Pero el desarrollo lógico y las significaciones mayores se basan en el desarrollo de las imágenes y no en el encadenamiento verbal.

En el teatro filmado o en las malas películas habladas ocurre lo contrario. Si tenemos (fig. 2) los planos A y B por un lado y los textos A' y B' por otro, vemos que el encadenamiento lógico, dramático, psicológico, etc. tiene por eje la continuidad verbal: A' impone B', y así para el resto. Al diálogo A' le corresponde una imagen A que sitúa unos personajes y una acción en un lugar y en un tiempo dados. Los coloca en un decorado, los sitúa en escena, describe sus movimientos, ilustra una situación significada por el verbo, pero que no significa nada —o no mucho— por sí misma. Es un diálogo vestido de imágenes. Estas imágenes pueden ser muy bellas, y dar lugar a un espectáculo agradable; pero no se trata de expresión cinematográfica.

Es esto precisamente lo que se quiere decir cuando se dice de una película: «esto no es cine».

Una buena película hablada no es, pues, como se ha creído durante mucho tiempo, un film que tiene pocos diálogos. La cantidad verbal no tiene nada que ver en este caso. Un film puede ser muy poco hablado y ser muy malo, y otro puede contener incesantes parloteos y no dejar por ello de ser notable. Lo que cuenta no es la importancia cuantitativa del texto, sino el papel que se le hace jugar.

Hay que distinguir en primer lugar en el diálogo dos aspectos que por regla general se confunden: el diálogo «de escena» y el diálogo «de comportamiento».

En la vida las personas hablan; a menudo para no decir nada, pero hablan. Forma parte de su manera de ser: «Buenos días, viejo, ¿cómo te va? —Mejor me iría si no lloviese... Ya se

me han escapado tres autobuses y llego tarde; etc.» Dado que representa la vida, el cine debe registrar tanto las palabras como los gestos. Pero las conversaciones vanas tienen la misma importancia que los ruidos, a no ser que, como ocurre a veces, sirvan para situar un carácter, un estado de ánimo, una mentalidad. Como observa con toda justeza Merleau-Ponty, «la prodigalidad o la avaricia de las frases, la plenitud o vacío de las palabras, su exactitud o su afectación hacen sentir la esencia mejor que muchas situaciones». No obstante, estas conversaciones cuya importancia psicológica es considerable no comprometen a los individuos. Se instalan en su presencia, pero en ningún caso explicitan la situación en que se hallan. Los diálogos de este género pueden abundar en un film sin perjudicar sus cualidades propiamente cinematográficas, porque, si bien contribuyen a la comprensión de los personajes, no hacen conocer lo que son, no manifiestan jamás sus pensamientos y sólo en escasa medida ayudan a la intelección del drama.

El diálogo de escena, por el contrario, nos informa de los pensamientos, los sentimientos, las intenciones del héroe. Es el diálogo de teatro. Completamente legítimo en cine, sólo es válido, sin embargo, cuando corresponde a la realidad verdadera, es decir, a situaciones en las que es normal que se encuentren los individuos cuando hay un debate, una discusión. Pero en la vida las personas no se descubren nunca del todo por lo que dicen. Hay margen más o menos grande que preserva una parte importante de su ser real. Este margen no existe en el teatro (o existe en escasa medida) dado que los personajes sólo pueden significarse en él mediante el verbo y deben hacerlo necesariamente tanto para justificar sus actos como para permitir la comprensión del drama. Sin embargo, en el cine esta zona de sombra es precisamente la que interesa, y su exploración permite *descubrir* los seres *más allá de lo que dicen*. En cine la palabra no tiene por meta añadir ideas a las imágenes. Cuando lo hace, cuando lo que debe ser comprendido lo es sólo gracias a la mediación de lo que se dice, cuando el texto lleva en sí la expresión y la significación de la intriga, cuando lo que «compromete» a los héroes sólo nace de sus propias palabras, entonces nos hallamos ante una obra que no tiene nada que ver con la expresión cinematográfica. En efecto, dado que se trata de un arte, el cine no tiene que *registrar las significaciones* sino *crear* las suyas propias.

Evidentemente, al permitir los procedimientos cinematográficos valorizar los «momentos de expresión verbal» mejor de lo que podría hacerlo cualquier puesta en escena teatral, nada impide utilizar el cine para «poner en escena» una pieza cualquiera. Entonces no se le pide que sea un arte. Se le exige sencillamente ponerse a disposición de un medio de expresión distinto, valorizar una expresión acabada. Sólo se usan de él sus procedimientos. Este empleo tiene por supuesto gran alcance. Ya no se trata de «teatro filmado» en el sentido peyorativo de la palabra (la cámara registra una puesta en escena teatral), sino de una *puesta en escena cinematográfica aplicada a una obra teatral*, Y no es que el cine añada gran cosa, puesto que por sí mismo no expresa nada; se hace porque subraya, valoriza y, sobre todo, *amplifica* el sentido de una expresión verbal. Obras como *Hamlet* (Grigori Kozintsev), *Enrique V* (L. Olivier), *Macbeth* (Orson Welles) o *Les parents terribles* (Jean Cocteau) lo prueban de sobra. Pero se trata de una *manera de puesta en escena*, y no de un *modo de expresión*. El arte, en este caso, es solamente teatral.

Alguien podría preguntar por qué una obra de teatro, convertida en película, es menos cinematográfica que un film hablado que deba su expresión solamente al diálogo. En realidad, no mucho menos cinematográfica. Sin embargo, lo es menos porque la pieza teatral está concebida y construida con vistas a la representación escénica, mientras que la película, aunque tenga excesos de diálogo, está concebida con vistas a una representación cinematográfica. A falta de significaciones visuales, por lo menos considera una continuidad que se desarrolla libremente en el espacio y en el tiempo, liberada en cualquier caso de las obligaciones que impone la escena.

Pero hay además otra cosa; algo que, examinado de cerca, se manifiesta como mucho más importante: *la estructura del diálogo*.

En el teatro todo se halla organizado, preparado y ordenado con vistas a la expresión verbal, expresión que constituye a la vez la continuidad dramática, su sustancia y su expresión. Al no apoyarse más que en las palabras, la obra concreta en un tiempo y lugar dados los «momentos de palabra» y sólo esos momentos, pues los demás no se realizan[31]. De tal forma que una obra de teatro no es más que una serie de conversaciones ininterrumpidas. Con mayor o menor rapidez según el género, las réplicas se suceden a veces con la cadencia de una ametralladora. Y siempre con una base espiritual o literaria. En teatro, lo extraordinario es la inteligencia de los héroes. Cerebros lúcidos y buenos habladores que sólo se expresan en un lenguaje limado, preparado y limpio, sin tomarse tiempo para reflexionar o buscar las palabras; la inteligencia nace como de un manantial. Pero el manantial, pese a su cultura y a su ingenio, ha tardado seis meses en pensar lo que en escena se despacha en dos horas. De donde se deduce que los actores «asumen» más un texto que un personaje. Indudablemente, prestan vida y una apariencia de verdad a su papel, pero no lo pueden «vivir» como un actor de cine, porque ese personaje, y sobre todo ese texto, no pertenecen a la realidad verdadera. Los reproches de interpretación artificial, ampulosa y fabricada, que se hacen con frecuencia a los actores de teatro, se deben más al artificio del texto y a las necesidades de la elocución verbal impuesta por la escena que a una manera textual o expresiva que fácilmente se somete a las exigencias del cine. Resulta extraño, y nunca se ha hecho notar —o por lo menos no ha llegado a mis oídos— que se tenga siempre al actor por responsable de algo a lo que el teatro mismo le obliga[32]. En escena, un actor que no tenga nada que decir no sabe qué hacer: adopta una actitud y difícilmente podría actuar de otra forma, porque un solo momento de vida verdadera haría caer instantáneamente todo el artificio tan necesario para la verdad de la expresión escénica.

Como puede verse, las observaciones anteriores no son críticas sino sencillamente comprobaciones. La verdad teatral es una verdad convencional, una realidad estilizada, un conjunto de artificios que permiten alcanzar una verdad esencial más allá de lo real amañado encargado de transmitirla. Pero si estas convenciones son admisibles en escena, es decir, si son necesarias, no ocurre lo mismo en cine, cuya verdad realista se basa en una sensación de realidad verdadera dada por la representación y la realización de lo real concreto.

Pesado o no, el diálogo del film debe, por tanto, dar la impresión de vida vivida, al menos como podría ser en las situaciones consideradas. En cine, no hay nada más doloroso que esas «palabras de autor» que se ponen en boca de personajes que, evidentemente, no serían capaces siquiera de imaginarlas, o de decirlas en las circunstancias de la escena. El diálogo de cine no debe ser, por tanto, desaliñado o incoloro, sino espontáneo. Debe salir de la boca de los personajes y no de la memoria de los actores. Además, en los momentos de conversación más animados, los individuos deben tener tiempo para pensar lo que dicen, como ocurre en la vida real. Las palabras continuas, balbucientes, farfulladas (siempre que no se vea la *intención* de hacerlo) contribuyen a la sensación de realidad verdadera. Evidentemente, deben ser audibles. Pero ¡cuántos directores sólo piensan en que los textos sean «bien recitados»! Un actor duda, se le traba la lengua, se repite... Entonces se le corta y se vuelve a empezar. Se prepara el «momento de la verdad» para la frase general: indudablemente será la más artificial. Se pueden reprochar muchas cosas a la pretendida *nouvelle vague*, pero hay que admitir que los jóvenes directores han sabido librarse con fortuna del habla teatral aún en uso en el cine corriente. Desde este punto de vista, películas como *Al final de la escapada*, han dado un paso adelante hacia el rechazo del texto «fabricado».

---

[31] En el «teatro del silencio», de Jean-Jacques Bernard, donde el autor se expresa más por lo que no se dice —pero que las palabras dejan entender— el citado silencio sólo depende de las cosas suprimidas, en modo alguno de la ausencia de diálogo o de un tiempo marcado entre las palabras.

[32] En efecto, nunca se ha subrayado otra cosa que la obligación para el actor de engolar la voz y de forzar el gesto con el único objeto de «pasar las candilejas». Evidente, pero algo simplista.

Resulta curioso registrar con magnetófono conversaciones corrientes a espaldas de los interlocutores. En *Bâtons, chiffres et lettres*, Raymond Queneau refiere las observaciones del novelista y musicólogo cubano Alejo Carpentier sobre tales experiencias:

> Sale [dice éste] algo absolutamente increíble. La conversación tiene un ritmo, un movimiento, una falta de continuidad en las ideas, a lo que se mezclan extrañas asociaciones, curiosas apelaciones, que en nada se parecen a los diálogos que llenan habitualmente cualquier novela... El resultado es prodigioso por lo imprevisto y por la revelación que constituye sobre las verdaderas leyes del estilo hablado.
>
> Estoy cada vez más convencido de que el diálogo, tal como se escribe en las novelas y en las obras de teatro, no corresponde en modo alguno a la mecánica del verdadero lenguaje hablado (y no me refiero a las palabras sino al movimiento, al ritmo, a la auténtica manera de discutir, de insultar, a la forma en que una idea se encadena o no con otra). Poco a poco, desde las primeras novelas del género realista, nos hemos acostumbrado a una especie de mecanismo del realismo, a una especie de fijación convencional del habla que no tiene nada que ver con el verdadero habla. Hay en el hablar algo mucho más vivo, desequilibrado, arrebatado, con cambios de movimiento, una sintaxis lógica que en realidad jamás ha sido captada.

En la mayoría de los casos, sería de desear un diálogo improvisado por los actores a partir de una indicación de sentido, o, en última instancia, un diálogo escrito cuyos términos y estructura podrían modificar según su propia sensibilidad, tanto más cuanto que en el lenguaje hablado, como ha subrayado Vendryes, la frase tiende a separarse en dos trozos distintos: por un lado, todos los morfemas (estructura sintáctica) y por otro todos los semantemas (datos significantes).

> Ante *L'Équipe*, en Montmartre [dice Raymond Queneau], jamás se oirá decir «*¿No fue Bobet quien el año pasado ganó ya el Tour de France?*», sino «¿Bobet ganó ya el año pasado el Tour de France?» [...] El propio futuro está amenazado. Ya apenas se dice: *¿irás mañana al campo?* (suele emplearse en vez de ésta la forma positiva con una sencilla entonación interrogativa: *¿vas mañana al campo?*). *Tomo el tren a mediodía* es mucho más frecuente que: *Tomaré el tren a mediodía.*

El film se ha librado, en primer lugar, de la puesta en escena teatral, después de la interpretación teatral, luego de las obligaciones de la dramaturgia, y por último del concepto mismo de teatralidad. Sólo le queda librarse de las restricciones opresoras del diálogo «bien escrito» (digamos literario) y de la verborrea escénica. Si hasta ahora no se ha conseguido, es porque la mayoría de las veces —en Francia al menos— los autores de diálogos son gentes de teatro. Se trata de autores que no conciben el diálogo más que como el desarrollo verbal de una situación, y no como un inciso dramático o psicológico con vistas a una expresión visual. Y hay suerte cuando no se han encargado de la adaptación porque, en ese caso, la continuidad no es más que un diálogo ilustrado que responde a las estructuras a que aludíamos hace un momento.

Cuando el realizador no escribe él mismo sus diálogos —lo cual es el caso más frecuente— el único método válido es el que expone Louis Daquin:

> Por mi parte [dice], cuando he llegado a un acuerdo definitivo con el adaptador sobre la continuidad de la historia, establezco un guión previo. Entiendo por guión previo lo siguiente: *escribo* el film *tal como se ha de desarrollar, tal como lo veo*, con la mayor cantidad de detalles posibles. Al hacer este trabajo, dejo la mitad derecha de la hoja para las indicaciones del diálogo, es decir, anoto lo que deseo que los personajes digan según las necesidades de la comprensión de la historia y la psicología de los interlocutores. El autor de los diálogos los escribe de acuerdo con estas indicaciones. Mediante este procedimiento, lo sitúo en un marco bien delimitado y le proporciono el medio de impregnarse del estilo que deseo dar al film y de la manera en que voy a tratarlo. Este método evita pérdidas de tiempo y roces por malentendidos o incomprensión. Por

> supuesto, el método no puede ser rígido, dándose el caso de que el autor de los diálogos aporta su contribución a la construcción del relato sugiriendo con su diálogo al director un desarrollo que éste no había previsto. Precisamente, la mayor dificultad estriba en esta especie de disciplina que hay que imponer al autor de los diálogos, sin frenarle jamás sin embargo, ni privarle de su inspiración («Le metteur en scène et le dialogue»).

Por lo que se refiere al comentario, las reglas generales son poco más o menos las mismas que para el diálogo: que no sea redundante con la imagen. No explicar lo que se ve, sino distanciarse y juzgar sobre los hechos y las cosas representadas. Cuanto menos abunda el comentario, cuanto más se borra tras el film, tanto mejor es.

El comentario propiamente dicho, exterior al film, es decir, desinteresado, objetivo, no se produce apenas más que en los films de cortometraje, documentales, ensayos poéticos u otros semejantes.

En las películas dramáticas se identifica la mayoría de las veces a la exposición de ciertos hechos por uno de los personajes del drama. Mientras que las imágenes representan los sucesos descritos, el narrador, que desarrolla su punto de vista, prosigue su relato en *off*. Este procedimiento permite vincular, mediante implicaciones verbales, sucesos sin relación lógica inmediata. Puede ser explotado, como ya hemos visto, de diversas formas *(El poder y la gloria, Citizen Kane, Rashomon).*

Sin embargo, cuando se trata de una acción que no implica estados de conciencia sino simplemente determinados hechos, el texto que expone o explica tales hechos tiene el peligro de repetirse en lo que las imágenes muestran obligatoriamente.

A fin de evitar estos efectos redundantes, conviene desfasar algo la imagen y el sonido, destruir su producción simultánea. Un desfase de medio segundo es aconsejable, aunque todo depende, por supuesto, de la longitud de la escena, de su carácter y de su importancia. Puede ir desde medio segundo a dos segundos. Por regla general, sin embargo, el comentario debe aparecer *después* de la imagen. Lo contrario es absurdo; o por lo menos anticinematográfico.

En efecto, si se explican *en primer lugar* los hechos que vemos *a continuación*, el entendimiento, guiado por el comentario, es esencialmente verbal. Por ello la imagen no hace otra cosa que completar, precisar —ilustrar en una palabra— lo que el texto dice, texto que no es un comentario sino un *relato* amenizado con imágenes. Fue el caso sobre todo de *La cortina carmesí* (de Alexandre Astruc), película de la que puedo hablar muy bien porque yo hice el montaje. Pese a mis esfuerzos y a mis explicaciones (¡y Dios lo sabe, a nuestras peleas!) Astruc quería expresamente que el texto precediese a la imagen. En aquella época (1952), según las teorías de Bazin, Leenhardt y Astruc mismo, la primacía del texto era sacrosanta. Hoy, a ese autor no le gusta su película —la mejor que ha realizado, sin embargo—. «Es literatura ilustrada», dice (entrevista de *Cinéma 62*). ¡Necesitó diez años para reconocer una cosa que era evidente por sí misma!

En cambio, en un cortometraje ya antiguo, *Combourg, visage de pierre* (de Jacques de Casenbroot, 1947) el autor descubre Combourg, su parque, su castillo, inspirándose en el célebre texto que sirve de comentario. Pero aquí el texto sigue a las imágenes. Como éstas —muy bellas— están siempre relacionadas con lo que dice Chateaubriand, y como la percepción es visual, experimentamos en primer lugar, ante estas cosas vistas, una cierta emoción. Y a poco de sentida, esta emoción se decanta en nuestro espíritu que formula un cierto juicio, juicio que apela a las palabras para significarse. Y he aquí que estas palabras las recibimos al mismo tiempo que las pensamos, es decir, que nuestro pensamiento se amolda a las frases mismas de Chateaubriand en el momento preciso en que las solicitamos. Y lo que es más, este texto magistral nos da la impresión de que, en nuestro fuero interno, traducimos nuestra emoción con la maestría y la exactitud verbal de Chateaubriand. Como él sentimos y como él decimos con palabras lo que hemos sentido.

Por tanto, la emoción precede a la expresión en ese caso, mientras que en *La cortina carmesí* ocurre lo contrario. Ahora bien, una emoción ya significada no puede conmover, dado que esta emoción está íntegramente en la significación dada.

Lo que debe importar en cine no es ni el significado ni la significación, sino el continuo paso de lo no significado a lo significado, el deslizamiento de lo emocional a lo intelectual a través de una significación siempre contingente. Hemos expresado esta verdad de muchas formas al considerarla bajo diversos aspectos y no podemos hacer otra cosa que volver siempre a ella, puesto que todos los enfoques nos remiten, siempre, a ella.

Antes de analizar qué papel enriquecedor podría desempeñar la expresión verbal en un cine apenas esbozado en nuestros días, no será inútil decir algunas palabras sobre el diálogo de ideas, ese diálogo con pretensiones filosóficas mediante el cual determinados autores querrían transmitir «pensamientos» poniéndolos en boca de sus personajes. Nada es más artificial, en mi opinión. No quiero decir que personas inteligentes no puedan decir cosas sensatas (los intelectuales pueden ser llevados a la pantalla igual que los *cow-boys* y los gángsters) pero, si expresan ideas en el curso de una conversación, no puede ser más que de una forma vaga e imprecisa. No se instala dramáticamente una discusión metafísica. Por otro lado, las condiciones mismas del arte —alusión, sugerencia, ritmo, equilibrio— y del cine en particular —desarrollos visuales no verbales— son contrarias a las condiciones de lógica y rigor impuestas por la formulación de ideas. Dar una forma perfecta a la expresión de un pensamiento (Pascal, Nietzsche, Bergson) es una cosa, hacer una obra de arte otra distinta. Porque si la obra de arte debe sugerir las ideas gracias a determinada toma de posesión del mundo, no tiene por qué precisarlas. Cuando lo hace, es raro que formule algo distinto a pobres ideas.

Hace unos años tuvo gran éxito *La strada.* Aunque no sea, ni mucho menos, la mejor obra de Fellini, es una obra interesante. La idea general es la soledad de un hombre que descubre el absurdo de su existencia después de haber perdido al único ser que vivía a su lado y para el que hasta entonces no había tenido otra cosa que un desprecio divertido y burlón. El film, por tanto, da en qué pensar. Podría reprocharse a su simbología ser un punto más evidente de lo exigido. Pero para una parte del público lo que atraía su atención era la famosa «parábola de la piedra». Tratemos de explorar su «vertiginosa profundidad».

Durante una conversación, Il Matto (Richard Basehart) dice a Gelsomina (Giuletta Massina): «No vas a creerme... y, sin embargo, en este mundo todo sirve para algo. Coge... coge una piedra, por ejemplo. Esa misma, da igual una que otra. Pues mira, también sirve para algo; incluso esa piedrecilla [...] No sé para qué sirve esa piedra, pero sirve probablemente para algo. Si no sirviera para nada todo lo demás sería inútil, incluso las estrellas... Así es... Todo cuanto existe sirve para algo... Y tú también sirves para algo, con tu cabeza de alcornoque...», etcétera.

La moraleja de la historia es que «todo cuanto existe es útil». Nada es, por tanto, inútil. Pero si *nada* es inútil, la idea de inutilidad se aniquila por sí misma, dado que no se refiere a nada. Por otro lado, si todo cuanto existe es útil, la idea de utilidad se identifica a la idea misma de existencia. Decir, por tanto, «todo cuanto existe es útil» es decir de otra forma: «todo cuanto existe existe». La vertiginosa profundidad se resuelve en una tautología a base de una verdad de Perogrullo.

Esto no tendría ninguna importancia si no se hubiera querido ver en esta parábola la expresión de una «filosofía de la existencia». Los héroes del film son pobres saltimbanquis, y sería ridículo poner en sus labios conversaciones bergsonianas. Es una filosofía de personas corrientes, y así lo entendemos. Lo doloroso es que se haya pretendido dar perspectivas metafísicas a frases en las que sólo la ingenuidad resulta excepcional. Si hay una filosofía de la existencia, nace del film mismo y no de las conversaciones en él incluidas.

Conversaciones filosóficas hay también en *La pointe courte* (Agnès Varda, 1955). No es ahora el momento de discutir este film, cuyas imágenes son muy bellas y cuya exagerada simbología no carece, sin embargo, de interés. Pero ¿qué decir de esta pareja que, entre los pescadores de perlas y los cultivadores de ostras de Sète, intercambia frases sobre el amor que sólo podrían decirse en los cafés literarios de otra época? Se trata de intelectuales, por supuesto, al menos ellos lo creen y visiblemente hacen todo lo posible por hacérnoslo creer. Poco importa: si no se tratara más que de generalidades, sólo se les podría reprochar el estilo ampuloso y pretencioso del diálogo. Pero hablan de *su* amor. Y entonces resulta cómico. Porque una pareja de filósofos puede muy bien disertar sobre el amor considerado desde el punto de vista sociológico, fenomenológico, o psicoanalítico, pero no de los sentimientos que les unen. Si así fuera, lo harían con una simplicidad extrema, sabiendo muy bien que hablar de otra forma sería impudor, inconsciencia o pretensión fuera de lugar. Es preciso que el autor lo ignore todo de la vida —o de lo que puede ser la vida de una pareja de intelectuales— para presentarlos bajo semejante luz. Y si el film se pretende simbólico, ¡es el símbolo mismo del artificio!

Antes que en Agnès Varda, buscaremos la filosofía en Merleau-Ponty. Y diremos con él:

> En una novela, siempre hay una idea que puede resumirse en algunas palabras, un argumento que cabe en algunas líneas. Siempre hay en un poema alusión a cosas o a ideas. Y sin embargo, la novela pura, la poesía pura no tienen por función simplemente el significar estos hechos, estas ideas o estas cosas, porque entonces el poema podría traducirse exactamente en prosa y la novela no perdería nada al ser resumida [...] De la misma manera, siempre hay en un film una historia, y con frecuencia una idea, pero la función del film no es *hacernos conocer* los hechos o la idea. Kant dice con profundidad que en el conocimiento la imaginación traba-

ja en beneficio del entendimiento, mientras que en arte el entendimiento trabaja en beneficio de la imaginación. Es decir: la idea o los hechos prosaicos sólo están ahí para proporcionar al creador la ocasión de buscarles emblemas sensibles y trazar su monograma visible y sonoro. El sentido del film queda incorporado a su ritmo, como el sentido de un gesto es legible inmediatamente en el gesto, y el film nada quiere decir sino por sí mismo. La idea nos es dada en estado naciente, emerge de la estructura temporal del film, como en un cuadro emerge de la coexistencia de sus partes. La gracia del arte consiste en mostrar cómo algo significa, *no mediante la alusión a ideas ya formadas y adquiridas, sino por la disposición temporal o espacial de sus elementos*[33]. Un film significa en la forma en que ya hemos visto más arriba que significan las cosas: el uno y las otras no hablan a un entendimiento separado, sino que se dirigen a nuestro poder de descifrar tácitamente el mundo o los hombres y de coexistir con ellos («Le cinéma et la nouvelle psychologie»).

En las películas comentadas, basadas generalmente en el principio del «retorno hacia atrás», el narrador expone lo que sabe, pero su compromiso es muy relativo. Los acontecimientos de que nos informa son siempre vistos «desde el exterior». La idea de un comentario en primera persona debía, por tanto, presentarse poco más o menos en la misma época que la de un film cuyo héroe no aparece en la pantalla; pero mientras que el film *actuado* en primera persona se revela impracticable por las razones ya dichas, el film *pensado* en primera persona debería abrir horizontes ilimitados. Al adoptar el tono y la amplitud de una especie de examen de conciencia, el comentario partía a la conquista de un mundo subjetivo análogo al del análisis proustiano.

A decir verdad, los primeros comentarios subjetivos *(Qué verde era mi valle, Breve encuentro)* no suponían ningún examen de ningún tipo. El film se limitaba a dibujar cronológicamente hechos vividos por el héroe. Una vez más era una realidad objetiva vista bajo un ángulo subjetivo; el narrador testimoniaba sobre estos actos mucho más que sobre una «vivencia psíquica» y los acontecimientos en cuestión no eran situados en el pasado más que por medio de un comentario escrito en imperfecto o en pretérito indefinido.

Sólo con *Hiroshima, mon amour* (Alain Resnais, 1960) fue superada esta etapa, al convertirse el tiempo vivido y la memoria en elementos esenciales de un film cuyo tema de base, por grave que fuese, no era más que un pretexto. En lugar de permitir la captación de un individuo cercado por la mirada de una o de varias personas, como *El poder y la gloria* o *Citizen Kane*, el tiempo obraba sobre una conciencia y permitía este retorno sobre sí mismo de que acabamos de hablar.

---

[33] El subrayado es mío.

En este film, como en Proust (la magdalena en la taza de té), la memorización viene provocada por una sensación: es la imagen de la mano del japonés vuelta sobre la sábana la que bruscamente hace aparecer, sin que nada permita preverlo, la imagen de la mano del alemán muerto sobre el *quai* de Nevers. Por supuesto, los elementos pasados no surgen en el orden en que han sido vividos, sino en un orden determinado por las operaciones de la conciencia. Sin embargo, no se trata de un «retorno hacia atrás», en el sentido exacto de la palabra. En éste, en efecto, el pasado es re-presentado en su realidad objetiva, como si fuera vivido *de nuevo* por el personaje que recuerda. Aquí es una llamada al pasado por la conciencia *presente:* lo que la joven recuerda constituye la trama misma de su recuerdo: es una huella dejada en el presente por el pasado, pero que pertenece al presente actualmente vivido; es la actualización de un complejo de sensaciones reencontrado en lo imaginario como «conciencia de». La perpetua resurrección del pasado, que mezcla los fragmentos de vida vivida con actos en trance de realizarse, hace que el recuerdo se superponga a lo real concreto y le preste un sentido profundo. Las relaciones no son ni lógicas ni causales, sino analógicas y afectivas.

La diferencia de composición de las imágenes (predominio de planos americanos, claridades violentas, en Hiroshima; predominio de planos generales largos, tonalidades en gris, en Nevers) *opone* los hechos y los distingue en el tiempo como lo están en el espacio, pese a que el comentario los *reúne* en la conciencia, crea una unidad psicológica y presta un sentido a las evocaciones, autónomas e inconexas. Entre Nevers e Hiroshima, entre el pasado y el presente, entre el recuerdo y la realidad se anudan los hilos que recomponen una existencia. Gracias a una toma de conciencia que lo ilumina, el presente se afirma como un instante privilegiado entre la memoria y el olvido.

Entremezclado de diálogos breves, el comentario nunca es explicativo: traduce los sentimientos, los estados de conciencia. Y si a veces las cosas son dichas por la imagen y por el texto, nunca hay pleonasmo en el sentido de que son captadas en planos diferentes. El texto jamás es el equivalente verbal de las imágenes; les sirve de eco como una especie de correspondencia interior, de donde resulta que se dice *otra cosa* al hablar de las *mismas cosas;* hay complementariedad y no identidad. El diálogo mismo prolonga el monólogo interior. Cuando la joven habla a su amante se habla a sí misma más que hablarle a él. Ella busca una certeza fugaz y revive su pasado en el presente al mismo tiempo que este presente queda sustituido por el pasado y se convierte en recuerdo según la eterna dualidad de la memoria y del olvido: «El tiempo pasará. No podremos hacer nada. Todo desaparecerá. No podremos siguiera nombrar lo que nos une...» Es casi un estado de semisueño, de hipnosis, del que la libera de pronto la bofetada, como la libera de las ataduras del pasado. De ahí el carácter de encantamiento del monólogo interior. El texto es una música de palabras. Con sus repeticiones, con sus reanudaciones obsesivamente salmodiadas como un delirio verbal, reacciona constantemente sobre las imágenes y las polariza. A la luz del recuerdo, la realidad, totalmente subjetivada, limita con el sueño, y el conflicto interior, vinculado a un acto de la memoria, hace que el examen de conciencia se metamorfosee en poema. «Formalmente es un film más cercano a una construcción musical que a una construcción dramática. Se dirige menos a la razón que a la sensibilidad», dice su autor.

Desde un determinado punto de vista, estrictamente psicológico, hay, no obstante, un hiato: los sucesos de Nevers nos son presentados objetivamente como «vistos desde el exterior». Vemos a Emmanuelle Riva realizar sus propios actos, mientras que en ese pasado, vivido por ella, no podía verse por estar ella misma en el centro de su visión. Pero además de eludir las dificultades de la cámara subjetiva, parece que esta arbitrariedad supone la originalidad misma del film. Permite la más fuerte oposición de un texto analítico y de una imagen descriptiva, presentándose ésta como una objetivación de lo subjetivo, igual que si el ser vivo se proyectase ante su propia conciencia y se contemplase vivir.

Dicho esto, no por ello deja de ser cierto que el campo sigue abierto a una exploración más profunda aún de los hechos de memoria. Se puede imaginar, en efecto, un personaje que recuerda los sucesos filmados al modo de *La dama del lago.* Lo que en este film era injustificado por no referirse a ningún individuo visible se encontraría respaldado por el ser *presente.* Al dedicarse la cámara subjetiva al recuerdo de un personaje *objetivamente situado* en el espacio y en el tiempo, encontraría entonces una perfecta justificación.

Por lo que respecta a *Hiroshima, mon amour* y a su comentario, se ve claramente que las cualidades literarias del texto, que también son evidentes, resultan *necesarias.* El texto, implicado por una determinada mirada, no «está» fuera del film. Remite constantemente a las imágenes sin por ello «explicarlas» nunca, y si el film parece «impregnado de literatura» como algunos han pretendido, lo está en la medida en que su texto participa del arte narrativo. No es literario ni en su forma ni en su expresión, y se acercaría más al cine puro, es decir, a la especificidad cinematográfica por excelencia.

Es propio de ciegos relacionar este film con las obras de Chris Maker, donde el texto es el rey, y con *La pointe courte,* cuyo diálogo aunque ridículo, testimonia cualidades literarias del mismo orden. La diferencia, monumental, es la siguiente: que el diálogo de *La pointe courte* es un diálogo *inmediato* situado en una realidad *objetiva,* en la que resulta falso y desplazado. Si se tratara de un monólogo *interior* (o de un diálogo *imaginario*) que pone una *distancia apreciable* entre la realidad presente, objetivamente considerada, y un examen objetivo *inactual,* entonces sería cierto; al menos sería verosímil. Sería un caso análogo al de *Hiroshima,* mientras que la inserción en un contexto real de un diálogo irreal (o imposible) lo falsea todo. No olvidemos que el diálogo de la joven y el japones es muy simple, muy natural; el texto sólo adquiere una distancia porque la mujer *cuenta* y *se cuenta* y, por tanto, transpone. Aquí encontramos, en el plano del diálogo y del comentario, el mismo contraste, la misma oposición observada en *El hombre que perdió la memoria* [*Oblomok imperii*] y en *El fantasma que no vuelve* [*Prividenie kotorie ne vosuraschaeietsa*]. Lo que es verdadero para uno es absurdo para el otro.

«En Chris Marker, dice Bazin, la materia prima es la inteligencia; la palabra es su expresión inmediata; la imagen no interviene más que en tercer lugar...» (¡Precisamente lo que se le reprocha!) «La imagen, sigue diciendo, no remite a lo que la precede o a lo que la sigue sino a lo que se dice» [34]. De hecho, inundadas siempre por el texto, las imágenes remiten a lo que *se* dice antes que a lo que *en* ellas se dice, señalando esa preposición una prioridad contraria a la evidencia. Y no se trata de que la imagen remita al comentario, sino de que el comentario remita a la cosa vista; no tiene que hacerse valer sin considerar la imagen más que como pretexto de una significación verbal. El significado no debe estar en las palabras sino en el término de una significación cinematográfica.

---

[34] André Bazin en *France Observateur*, 30 de octubre de 1958.

Se impone una conclusión [dice Bernard Pingaud en un interesante estudio sobre el film de Resnais]: *Hiroshima, mon amour* demuestra que un cine consciente de sí mismo puede rivalizar con éxito con los relatos más completos, más libres, del arte narrativo. Cualesquiera que sean los reproches menores que se puedan hacer a los autores sobre su realización, sobre ciertos aspectos del diálogo, del guión técnico, sobre el tema mismo del film, es justo decir que *Hiroshima* representa un paso hacia adelante considerable en el arte de la narración cinematográfica[35].

Siguiendo en este aspecto las búsquedas de la literatura contemporánea y el camino trazado por *El poder y la gloria* y *Citizen Kane*, la obra cinematográfica se orienta cada vez más hacia un estudio de los comportamientos y del tiempo vivido que permite poner al desnudo ciertos estados de conciencia y lograr una mayor verdad psicológica, fuera de la intriga convencional.

Desde este punto de vista, *Hiroshima* no es más que un tímido ensayo. Sobre todo por lo que respecta a la utilización del diálogo.

Resulta curioso, en efecto, comprobar hasta qué punto el diálogo, pese a estar liberado de las coacciones de la escena, sigue en la mayoría de los films las tradiciones teatrales en que los héroes se revelan por lo que dicen. Al no poder atestiguar su comportamiento más que por el verbo, dicen lo que piensan incluso cuando no dicen la verdad. Mienten o son sinceros, pero no hay término medio y su actitud, cuando aparece, aparece todavía y siempre a través del verbo. Ahora bien, en cine, donde esta convención no sólo no es indispensable sino que debe ser totalmente rechazada, es asombroso ver hasta qué punto vienen a insertarse en una realidad verdadera diálogos que no lo son.

En efecto, en la vida, nueve de cada diez veces las personas no dicen lo que piensan. Y no por mentir, que podría ser una razón, sino por estrictos motivos de conveniencia social. En función de la persona con la que hablan, su mujer, su amante, un flirt, un amigo o una relación de negocios, el tono de la conversación es más o menos afectado. Sea por interés, por pudor, por delicadeza, por refinamiento sutil o maquiavélico o por cualquier otra razón moral o inmoral, el hombre «civilizado», economiza su «en cuanto a sí» y adopta distancias según el objeto de la conversación y la calidad de los interlocutores.

---

[35] Bernard Pingaud, en «Alain Resnais», *Premier Plan*, 18.

Sin duda, esta diferencia es sensible en la pantalla, pero es entonces subrayada por una manera de ser categórica o por una actitud circunstanciada; una determinada libertad de expresión, un determinado tono traicionan el grado de intimidad de los personajes que están en escena. Viendo el contexto dramático adivinamos sin dificultad —como en el teatro— cuándo quien habla es sincero o cuándo no lo es; pero diga verdad o diga mentira, su modo de pensar es unívoco. La dualidad entre el *ser* y el *parecer*, entre lo que es y lo que se cree, entre lo que los demás creen que es y lo que realmente es, en resumen, este espesor psicológico que carga al individuo con perspectivas constantemente móviles y diferenciadas, no es dado jamás, por así decir, en cine; al menos no lo es por el comportamiento *verbal*, porque con frecuencia queda sugerido por el juego matizado de los actores, por la «puesta en escena» o por la expresión cinematográfica. La complejidad *visible* apenas tiene equivalente *audible*. Estamos en presencia de seres reales que se expresan como sólo se hace en escena, incluso cuando las palabras que emplean están exentas de artificios literarios. Sus palabras son verdaderas, pero sus pensamientos son falsos; o por lo menos, convencionales. Se trata de individualidades complejas que piensan vulgarmente y que se expresan como arquetipos incluso cuando hablan como mozos de cuadra. Ahora bien, hablar es dar una apariencia: es ser uno mismo y otro; es proyectarse intencionadamente hacia un ser ficticio que no se da como objeto. Y lo que es más, si el ser que actúa mide y controla sus actos, el ser que habla hace lo mismo. No sólo piensa *en* lo que dice sino aun sobre lo que acaba de decir, *a propósito* de lo que acaba de decir. La restricción mental no es privativa sólo de los jesuitas... El monólogo, en su fuero interno, viene a contrariar o rectificar sus palabras. Igualmente las de los demás. El juicio es incesante.

Ahora bien, este monólogo interior que en teatro permite al héroe poner de manifiesto los pensamientos secretos, pero sigue siendo una convención (dado que tiene que ser pronunciado en voz alta para ser comprendido y pasar las candilejas), encuentra en cine su resolución estética. Es dicho, por supuesto, pero en voz en *off:* oído sin ser pronunciado.

En *Hamlet*, Laurence Olivier ha utilizado de modo notable este procedimiento. Por supuesto, los monólogos existen en la pieza. Si su carácter sigue siendo fundamentalmente teatral, la originalidad estriba en haber sabido «ponerlos en cine». Pero parece que no se han entrevisto todavía las innumerables posibilidades del monólogo interior. A excepción de *Hiroshima*, donde adopta el tono lírico de un encantamiento, apenas se encuentra empleado más que en una o dos secuencias de *Breve encuentro*. Sobre todo en el ejemplo ya citado, cuando Celia Johnson, desbordada por el incesante parloteo de su amiga, murmura en *off:* «Pero ¿es que no te vas a callar?, ¿no te vas a callar?», etc... Ahora bien, esta relación entre el *acto* y el *juicio* que sólo el monólogo interior permite definir situando al mismo tiempo psicológicamente al que juzga, es en mi opinión el hecho capital de la expresión verbal en la pantalla. De este modo el cine se halla capacitado para traducir la realidad del mundo interior, pues es el único arte que puede hacerlo con una autenticidad viva a la vez directa y realista.

De este modo, el juicio permitido por la confrontación de tiempos en un relato en pasado puede ser incluido en el presente gracias a una constante mirada arrojada sobre lo que se hace, sobre lo que se dice, sobre lo que se oye. La reflexión, gracias a Dios, no es anticinematográfica.

En Proust, donde las cosas son narradas en pasado —dado que se trata de reencontrar el «tiempo perdido»— se puede encontrar una cantidad de escenas que bastaría con actualizar. Así, en la velada de Guermantes, cuando el señor de Charlus piensa en *Esther* al ver al personal diplomático, podría oírse su voz (en *off*) murmurar: «¡Cielos, qué enjambre de inocentes bellezas!»

Otros ejemplos permitirán captar posibilidades que pueden ir desde el refinamiento más sutil a la expresión de un pensamiento que la conveniencia deja en segundo plano.

— Un hombre habla con su amiga, una muchacha encantadora pero cuya inteligencia resulta dudosa. Tras algunas frases que sitúan a los personajes, un silencio. El la contempla con una pizca de ironía en la mirada. *Off:* «¡Qué tonta!» La muchacha, viéndole soñador, le pregunta: «¿En qué piensas?» «En ti, amor mío», etc.

— Velada mundana. Un intelectual entre burgueses enriquecidos y mediocres. Entre dos zalemas, *voz en off:* «¡Otra velada sin sentido...» En este momento llega una mujer: «¿Usted aquí? ¡Qué alegría! Jacqueline deseaba tanto verle... una personalidad célebre... ¿Sabe que damos una gran fiesta en el castillo? Para sus veinte años, sí... el próximo mes... Espero que esté con nosotros...» Un poco molesto, busca una salida: «Querida amiga... Ya sabe usted, el teatro, las reposiciones... Sí, sí, haré lo imposible.» «Es usted un ángel...» *Off:* «Tú lo has querido... Si cuentas conmigo, querida, vas buena.» Sonrisas de circunstancia. La dama se aleja con un crujido de sedas hacia otros invitados. Una última mirada: «No se olvide... contamos con usted». «Lo he prometido», etc.

Evidentemente no se trata de emplear un procedimiento sin ton ni son. La significación visual (un gesto, una mirada) es preferible, pero ocurre que a veces una palabra, una frase son necesarias cuando conviene precisar lo que la imagen sólo podría sugerir. Por otro lado, lejos de ser estructurado como el texto, el monólogo interior puede ser hecho mediante reflexiones sin continuación, frases inorgánicas (como el monólogo joyceano) puesto que es comprensible gracias a la situación dada. De todas formas, hay una relación posible entre lo dicho y lo pensado. En última instancia podría concebirse un film basado en las reflexiones íntimas de un personaje.

Esta frase nos incita a acercar el desarrollo cinematográfico a las formas literarias, dado que el cine es capaz, en nuestra opinión, de aventajarlas en muchos aspectos por lo que se refiere al análisis psicológico.

El novelista, en efecto, dispone de dos formas: el estilo directo, que permite siluetear a los personajes, descubrirlos por lo que dicen, y el estilo indirecto, que permite al autor describir los comportamientos o incluso situarse «en el interior» de sus héroes, y analizar por dentro sus pensamientos más secretos. Pero de una u otra forma, se pasa de una exposición verbal a otra exposición verbal, es decir que, para el lector, se trata siempre de re-estructurar mentalmente lo que propone el texto. Debe imaginar las situaciones, las oposiciones, las reacciones, cuya percepción directa sería tanto más fácilmente asible en cuanto que sería inmediata.

Una novela se piensa o se imagina. Un film, por el contrario, no se piensa, se percibe. Por la representación objetiva de las cosas, la imagen posee un poder liberador que no posee la palabra. Nos entrega lo real ofreciéndonoslo, o al menos, nos libra del cuidado de imaginarlo pidiéndonos, sin embargo, que le descubramos un sentido. Si no se piensa, el film da en qué pensar. Es más, como ya hemos subrayado en distintas ocasiones, implica en todo instante operaciones de conciencia (implicaciones, juicios, etc.). Lo imaginario en cine no conduce, como en la novela, a un real ficticio; parte de un real percibido y se adentra más allá. Como señala, por otra parte, Bernard Pingaud, el tiempo en cine «coincide con el del espectador», mientras que, en la novela, «aunque el lector se halle muy cerca de la captación original del tiempo, no lo vive realmente sino sólo por medio de un relato que no le puede mostrar más que su huella».

Lo importante es que el film hablado puede reunir todas las ventajas de la expresión literaria —es decir, novelesca—, pasando constantemente de un modo verbal a un modo visual, de una descripción a una sugestión, de una cosa dicha a una cosa vista, de una acción a una reflexión.

Todo cuanto en novela participa del estilo directo puede traducirse en cine por medio del diálogo y del comportamiento. Esto, añadido a lo que se dice, es la manera de decir y de actuar, el juego de los actores.

Conjuntamente, lo que participa del estilo indirecto puede definirse por la expresión visual pura. Es el papel del montaje, del encuadre, de los movimientos de cámara, así como de la organización espacial del campo en relación con la acción y la situación. Es el análisis de los hechos y de los gestos en un ritmo apropiado.

De este modo, la relación de los estilos directo e indirecto, coincide con la de los dos modos de expresión —el visual y el verbal— actuando de forma diferente sobre el concepto. Todo cuanto en literatura aparece poco a poco en el espíritu del lector tras un análisis bastante largo, puede ser sentido inmediatamente.

El ejemplo del «Titanic» es significativo a este respecto, pero no se trata en el presente caso más que de relaciones simples entre un acontecimiento dramático conocido y una situación cualquiera a la que ese acontecimiento presta un *sentido*.

Supongamos la siguiente situación: un hombre dice a su amante frases consoladoras. No se atreve o no puede ponerla frente a ciertas realidades cuyas repercusiones prevé. Mientras habla enciende un cigarrillo y saca un encendedor. Al reconocer el objeto que le ha regalado su prometida varias secuencias antes, comprendemos en seguida su turbación, porque esta presencia ha provocado en él un estado de conciencia que contrasta con su actitud fingida. Se repone pero al hablar acaricia maquinalmente el objeto. Se adivina que piensa en la otra y este pensamiento, que entorpece su comportamiento, va a aumentar verosímilmente las inquietudes de su pareja, etc., etc. Ahí donde el novelista necesitaría diez o veinte líneas para explicar las reacciones morales del hombre y describir las consecuencias, la imagen nos lo dice de forma instantánea: *mientras él continúa actuando y hablando*, la imagen subraya un gesto, un temblor, la actitud del uno, la de la otra, *denuncia*, corrige, rectifica, *explicita* y cumple muy exactamente el papel del novelista ante sus personajes. Puede sondear las actitudes, definir los contrastes, hacer una labor de zapa respecto al diálogo y, mediante las relaciones que mantiene con él, orientar o desorientar su sentido, modificarlo sin cesar.

Se ve que las coordenadas que se ofrecen al cineasta deseoso de poner de relieve las dimensiones psicológicas de un personaje son más numerosas que aquellas de las que dispone el novelista. Además de la imagen descriptiva en que se funda, el film supone en efecto: el diálogo y la imagen analítica, y de ahí las relaciones entre lo que es visto y lo que es oído; el monólogo interior, y de ahí las relaciones entre lo que es dicho y lo que es pensado; y, por último, el comentario (que puede ser de un observador extraño a la acción), y de ahí las relaciones entre el comentario, el diálogo y el monólogo interior, relacionados con lo que la imagen muestra, analiza o sugiere. Un film es un conjunto de conjuntos, un encabalgamiento de implicaciones y de relaciones que remiten —o pueden remitir— a diversas significaciones, como otros tantos reflejos indefinidamente prolongados o multiplicados.

Los ejemplos (deliberadamente elementales) de los que nos hemos servido muestran con bastante claridad lo que podría ser el cine, de lo que es capaz. Si todavía se halla lejos de las sutilezas psicológicas de un Proust, de un Joyce o de un Faulkner, sus capacidades dialécticas son tales que le será posible igualarlas un día u otro. Podría hacerlo ya si el cineasta pudiese expresar por el film como el escritor por el verbo, es decir, si el público fuera capaz de entender el lenguaje visual como entiende el de las palabras, y si la comprensión popular no fuera indispensable para asegurar su existencia misma.

En un plano menos serio, pero tanto más interesante cuanto que es inmediatamente comprensible, quiero decir, en lo cómico, lo mágico o lo fantástico, el texto no ha sido empleado como sería posible hacerlo. Cuando se piensa en la distorsión de los sonidos, en las posibilidades del sonido acelerado o decelerado, en los diálogos reproducidos al revés y cuya audición es un neolenguaje asombroso y barroco, en el intercambio de voces: un viejo con voz de niña, un «duro» con voz de bebé, una preciosa joven con voz de contrabajo, etc. Un personaje se enfada: en lugar de pronunciar palabras malhumoradas, ladra. Su vecino le hace callar con un rugido. Los animales intercambiar reflexiones incongruentes.

> Pensad [decía ya André Delons en 1928], pensad en la sal cómica con la que el bromista pesado puede amenizar el drama, o el tonto alegrar la comedia, o el malo revestir el documental de noticias oficiales. Pensad en la introversión de las partes recitadas, en el árbol

que se abatirá murmurando una queja de mujer o una cancioncilla picante, en la mujer que hablará como un árbol que cae, con llantos de ramas y desgarramientos de raíces, pensad un poco en la inversión de vuestra visión de la comedia y la tragedia. Cuando un grupo de personas ría con los gestos del rostro, pero se muestre a la vez lastimero, ansioso y doliente por su voz y sus palabras; y pensad a la inversa en todas las experiencias que acabo de citar... («Le mélange des genres»).

Lo fantástico queda dividido de la misma forma. El simple desfase de las palabras y los ruidos puede producir efectos sorprendentes. Una mujer lanza un grito que no se oye. Un instante después, el grito repercute de eco en eco, del que la mujer es la primera en asustarse. Una persona discute con su propia voz que pronuncia palabras que ella no quería decir. Una cantante vocaliza: se traga los sonidos en lugar de expulsarlos de su garganta. Los ruidos van antes o después, los sonidos se producen a la inversa o en timbres que no son los que les corresponden. Un universo de disonancias y de falta de sincronización está al alcance del micro. ¿Quién lo ha utilizado alguna vez[36]? Salvo los dibujos animados que los han utilizado con fines burlescos, los ejemplos cabrían en los dedos de la mano. El partido de rugby de *El millón*, la disputa de dos capitalistas en *Milagro en Milán*, ciertas escenas de *Mujeres soñadas*, el caballo que lanza un suspiro de fatiga en *Okraina* son ejemplos clásicos. Pero ¿cuántos pueden citarse? En el plano fantasmagórico, *La noche fantástica* desgrana efectos curiosos pero sólo un director, que yo sepa, ha sabido sacar de esta materia sonora efectos satisfactorios: Gregory La Cava. En *Mundos privados*, cuya acción transcurre en un asilo psiquiátrico, una joven se hunde en la locura. Oye su propia voz murmurarle: «Te estás volviendo loca...» Entonces, esta frase, indefinidamente repetida, vuelve sin cesar, cuchicheada, gritada, aullada, oída de cerca, de lejos, desde la izquierda, desde la derecha, en todos los tonos, temerosa, burlona, angustiada, asustada, en todos los timbres, sorda, apagada, aguda, sibilante, silbante... El entorno psíquico es alucinante. Un poco más y el propio espectador creería volverse loco. Hubiera bastado con prolongar esta secuencia más allá de lo soportable para que las mujeres se hu-

---

[36] No hablamos, por supuesto, del contrapunto sonoro utilizado con fines simbólicos: el silbido de las locomotoras durante la ejecución de los ferroviarios en *La bataille du rail*. La lámpara que se apaga intermitentemente mientras desfallece la voz de Susan, en *Citizen Kane*. Los ejemplos de este tipo abundan. Pero los efectos sonoros apenas han sido utilizados más que en este sentido.

bieran desvanecido. No he visto nada semejante en ninguna película desde entonces. Y sin embargo...

LXI. EL PAPEL DE LA MUSICA

Desde las primeras proyecciones del Grand Café, los films fueron siempre acompañados de música. Pueden recordarse todavía los «pianistas» que en los cines de barrio improvisaban los «movimientos» más o menos válidos, cambiando de ritmo y de tiempo según las secuencias, según se tratase de una cabalgada o de un drama patético. Se pasaba de Bach a Christiné, de Franz Lehar a Wagner...

La idea de una obra especialmente concebida para el film se les ocurrió a varios, pero semejante trabajo parecía tanto más desproporcionado cuanto que tales partituras exigían una orquesta y sólo algunas salas de París y de provincias podían permitirse tal lujo. Desde 1908 hasta finales del mudo sólo hay, en efecto, una decena de partituras: la primera fue compuesta por Saint-Saëns para *El asesinato del duque de Guisa*, en 1908. Recordemos simplemente de memoria: *Quo Vadis?* (Jean Nouguès, 1912), *Cabiria* (Ildebrante Pizetti, 1914), *El nacimiento de una nación* (Joseph Carl Breil, 1915), *Intolerancia* (Joseph Carl Breil, 1916), *Eldorado* (Marius François Gaillard, 1921), *Entr'acte* (Erick Satie, 1924), *Salambô* (Florent Schmitt, 1925), *Le joueur d'echecs* (Henri Rabaud, 1926), *Napoleón* (Arthur Honegger, 1927).

A partir de 1919 las salas provistas de orquesta se multiplicaron y las partituras orquestales se hicieron más y más numerosas, pero no fueron, la mayoría de las veces, sino adaptaciones preparadas para el caso. Las más notables fueron los «arreglos» concebidos por Arthur Honegger para *La rueda* (1922), y por Gottfried Huppertz para *Los Nibelungos (La muerte de Sigfrido, La venganza de Crimilda*, 1923-24)[37].

---

[37] Todas las historias del cine, todos los artículos sobre música de films, caen desde hace más de veinte años en el mismo error. A saber: «En 1922, para *La rueda*, Abel Gance pidió a Arthur Honegger una adaptación musical que contuviera trozos compuestos especialmente para apoyar las imágenes siguiendo su ritmo, en especial durante la famosa secuencia de montaje acelerado del tren rápido. Por mutuo acuerdo este trozo tomó el título de *Pacific 231*.»

La primera frase es exacta, pero la segunda totalmente falsa. Apremiado por el tiempo, Honegger no escribió una sola línea de música para *La rueda*. No hizo más que un arreglo, con efectos especiales (esta información me ha venido del propio Honegger). El film de Gance inspiró, sin

En los tiempos del mudo la música era indispensable. No se trataba sólo de acompañar un movimiento dramático sino, además, según expresión de Jean Epstein, de «librar al espectador del terrible peso del silencio». Arthur Honegger señalaba: «Para no ser monótono, un film debe necesariamente ir acompañado de cierto ruido». De donde Paul Ramain dedujo:

> La orquesta de cine, por tanto, se contentará con tocar armoniosas banalidades destinadas no a ser escuchadas sino a crear un ambiente que deberá, al acunarnos, hundirnos en el subconsciente y hacernos olvidar los ruidos de la sala [...] El papel de la música será por tanto un papel accesorio que servirá para ponernos en éxtasis mediante una ola de rumor acariciante. La música servirá para crear el silencio. Este papel, casi hipnógeno, es para nosotros el verdadero objetivo de la música en cine[38].

Sin embargo, parece que se puede explicar la necesidad de música de una forma a un tiempo lógica y psicológica. Por su carácter «irrealista», el film mudo era incapaz, en efecto, de lograr que el espectador experimentase un sentimiento real de *duración*. El tiempo vivido por los personajes del drama, las relaciones temporales de los planos y de las secuencias, todo era perfectamente reconocido pero más *comprendido* que *sentido*. Le faltaba al film una especie de aleteo que permitiera medir interiormente el tiempo psicológico del drama refiriéndolo a la sensación primaria del tiempo real. Dicho de otro modo, le faltaba una medida capaz de justificar el ritmo y las cadencias. Esta medida, este «contenido temporal» era aportado por la música. Mucho más que un clima sonoro encargado de dar eco a las modalidades sentimentales, o incluso librarnos del silencio creando su unidad, la música daba al espectador la sensación de una duración efectivamente vivida. Referida al tiempo del drama, esta duración permitía experimentar su valor significante.

Como ya hemos subrayado, el film sonoro debía conceder un carácter de «realidad» más sensible al contenido cinematográfico. Sin embargo, a causa de la rutina la música del film sonoro apenas difirió nada de las concepciones adquiridas en tiempos del mudo. La única diferencia era que venía de detrás de la pantalla en lugar de proceder del foso de la orquesta.

Pasaremos rápidamente sobre la boga de las operetas que marcó los inicios del cine hablado, subrayando, sin embargo, algunos logros notables como *El congreso se divierte* (Werner Heyman) o *Show boat* (Jerome Kern). *Aleluya, El millón, La comedia de la vida*, fueron, en su género, auténticas obras maestras, porque al hallarse basada su estructura en la música misma, ésta no planteaba problemas; no más que en las comedias musicales, en que es determinante. Vincent Youmans, Irving Berlin, Jerome Kern, Harry Warren, Victor Schertzinger, George Gershwin, etc., son parcialmente responsables del éxito de *La calle 42, Sombrero de copa, Vampiresas, La alegre divorciada*, y otros films de Fred Astaire y Ginger Rogers, como de los más recientes de Gene Kelly, Stanley Donen, Robert Wise o Minnelli *(Cantando bajo la lluvia, Un americano en París, Melodías de Broadway, West Side Story*, etc.).

La música adquirió un sentido más «realista» con las biografías de los músicos célebres. Sometida a una necesidad lógica, no por ello dejó de ser utilizada de forma inconsecuente. En *Vuelan mis canciones* (de Willi Forst), cuando Schubert ejecuta al piano los primeros compases de la sinfonía inconclusa, la audición prosigue mediante un registro de orquesta. Pero no hay ninguna orquesta, ni es posible que la haya, dado que el compositor está todavía en las primeras líneas de la partitura. Audición imaginaria, se dirá, que sólo existe en la mente del compositor. De acuerdo. Pero este imaginario orquestal incorporado a un piano huele a la legua a convencionalismo. Cuando Schubert, ante una capilla, siente venir la inspiración y oímos el *Ave María*, el convencionalismo es admisible porque ninguna realidad musical viene a contrariar lo imaginario reconocido entonces como tal. Y lo mismo ocurre en el *Beethoven* de Abel Gance cuando oímos los acordes de una sinfonía, que se dejan oír a medida que el compositor, que ya está casi completamente sordo, recibe las impresiones visuales que se los sugieren. ¡Aunque un compositor no oye su sinfonía antes de haber sido compuesta, al igual que un poeta no lee su obra antes de haber sido escrita!

Con estas excepciones, que justifican en todo caso la música, la música de películas que sigue desempeñando el papel que cumplía en la época del mudo es inútil y mala. Las orquestaciones pesadas que subrayan las modalidades del drama y constituyen un «clima» presuntamente indispensable hacen más mal que bien. El film queda mucho mejor sin esa confitura sonora,

---

duda, su movimiento sinfónico, que no fue ni concebido ni compuesto para él. Mientras que *La rueda* fue presentada en noviembre de 1922, el estreno de *Pacific 231* data del 6 de abril de 1924 (en la Opera). Pese a que esta precisión tiene ya diez años, los críticos siguen repitiendo el error. Cierto que las bellas leyendas son más seductoras que la simple verdad.

[38] «Sur le rôle de la musique au cinéma», en *Cinémagazine*, 1926.

puesto que su acción considera realidades psicológicas o sociales que por sí mismas crean su propia duración sensible. Sólo el sueño, lo mágico, lo fantástico, por lo que suponen hasta cierto punto de reencuentro con las condiciones del mudo, piden —y soportan— un fondo sonoro *continuo.*

No es que la música sea inútil, sino que su papel es otro muy distinto. No tiene por qué comentar la imagen, o parafrasear la expresión visual, o sostener su ritmo, salvo en casos excepcionales. Y tampoco puede valer o significar por sí misma. La música tiene el mismo papel que el texto: un buen diálogo no debe tener ningún sentido, ninguna lógica dialéctica separado de las imágenes, que son precisamente las que se lo dan. Una buena música de película puede muy bien estar desprovista de una estructura musicalmente válida pese a que *en el film* su intrusión en un momento dado tenga una significación precisa. La música del film no es ni explicación ni acompañamiento: es un *elemento de significación*, y nada más; pero de ahí saca toda su fuerza una vez referida a otros elementos: imágenes, ruidos, palabras. Como subraya Roland Manuel: «La música debe renunciar a tener una forma propia si es la aliada de la imagen». Inserta en el contexto visual, debe determinar las reacciones significantes por contraste o por asociación singular.

Nos guardaremos mucho de utilizar esa expresión, hoy día trillada, según la cual la música debe crear con la imagen una especie de «contrapunto». La frase es ingeniosa y queda muy bien en los artículos de revistas. Pero su empleo no por ello es menos molesto, dado que el sentido que se le presta es un contrasentido. En última instancia, en efecto, ante no importa qué imagen, no importa qué música está en contrapunto: punto sonoro contra punto visual. O más exactamente, el contrapunto es una forma que no se refiere sino a estructuras específicamente musicales. Se trata de dos melodías que se desarrollan paralelamente, de tal forma que su desemejanza exige la atención del oyente hacia la progresión simultánea de las diferentes «voces» y no hacia la calidad de los acordes o de los «instantes armónicos», aunque la relación «vertical» de las dos melodías esté conforme con las leyes de la armonía. En cierto modo se trata del desarrollo temporal de la armonía o, si se prefiere, una melodía nueva creada en función de otras dos. (Un poco el equivalente del montaje, pero de un montaje que en lugar de ser sucesivo sería paralelo, como podría ocurrir en la polivisión.) Por supuesto, desde el punto de vista del contrapunto puede haber contraste, oposición, inversión, etc., pero, dejando a un lado que esto puede ser o no ser, tal relación no atiende más que al ritmo y a la tonalidad. No se trata en ningún caso de relación de sentido. Hablar por tanto de contrapunto cuando se quiere hablar de la oposición de los *sentimientos* expresados por la música y por el film es un absurdo. ¿No sería más sencillo designar este efecto por la única palabra que le conviene, a saber, como efecto de *contraste*?

Dicho lo cual, cuando se habla de música de film, hay que seguir recurriendo todavía a Maurice Jaubert. En efecto, fue el primero en comprender lo que la música debía ser, y así lo expuso en un estudio que ha servido de punto de partida a todos cuantos desde entonces han hecho válida la música para el cine. Nos fijaremos en los pasajes esenciales:

> ¿Qué le piden a la música la mayoría de nuestros directores?
>
> En primer lugar tapar los «agujeros» sonoros, bien porque consideren demasiado silencioso tal pasaje, bien porque el director no haya sabido encontrar en su realización un sonido verdaderamente plausible, sobre todo, si no se lo ha sugerido la imagen. No insistiremos más sobre esta concepción primaria.
>
> Por regla general se pide a la música «comentar la acción». ¿Es trágica la escena? Unos acordes de trompa o de trombón van a subrayar la negrura de la imagen. ¿Que se trata de una escena sentimental? Un solo de violín hará, según piensan, más convincente la declaración de amor del galán.
>
> ¿No se dan cuenta los sustentadores de tal «estética» que no hacen más que trasladar al cine la vieja tradición musical del melodrama? No tienen en cuenta que desde un simple punto de vista acústico, la superposición de la música a una voz, o a un sonido, amenaza con destruir el valor emotivo del uno y la fuerza de autenticidad de la otra.
>
> [...] Estas consideraciones corrientes sobre la música del film han llevado a los compositores especializados a considerarla naturalmente como dramática y expresiva en su esencia. Y se ha visto nacer una especie de lenguaje músico-cinematográfico que une las menos recomendables recetas wagnerianas a las suavidades seudodebussianas, sin despreciar aportaciones más recientes. Pathos temible, gracias al cual cierto número de músicos quieren probarnos que, si se les pide tejer una coplilla popular destinada a dar la vuelta al mundo, son igualmente capaces de expresar en ocho compases y gran refuerzo de metal todas las pasiones humanas.
>
> Pidamos a los músicos un poco más de humildad. No venimos al cine para oír música. A ésta le pedimos que profundice en nosotros una impresión visual. No le pedimos que nos «explique» las imágenes, sino que les añada una resonancia de naturaleza específicamente desemejante. No le pedimos que sea «expresiva» y que añada su sentimiento al de los personajes o al del realizador, sino

> que sea «decorativa» y una su propio arabesco al que nos propone la pantalla. Que se libere por fin de todos sus elementos subjetivos, que nos haga físicamente perceptible el ritmo interno de la imagen sin por ello esforzarse en traducir su contenido sentimental, dramático o poético.
>
> Por eso pienso que lo esencial para la música de cine consiste en crear un estilo que le sea propio. Si se contenta con llevar a la pantalla su preocupación tradicional de composición o de expresión, en vez de penetrar como asociada en el mundo de las imágenes creará al margen de ellas un mundo distinto de sonido, obedeciendo a sus propias leyes.
>
> Que la música del film se libere por tanto de todos esos elementos subjetivos; que se haga, al igual que la imagen, realista; que apoye, utilizando medios estrictamente musicales, y no dramáticos, el contenido plástico de la imagen mediante una materia sonora «impersonal», en medio de esta misteriosa alquimia de las correspondencias que pertenecen a la esencia misma del oficio de compositor de música de film. Que nos vuelva perceptible, por último, el ritmo de la imagen sin esforzarse por proporcionarnos una traducción de su contenido, sea de orden emocional, dramático o poético.
>
> Libre de todas sus contingencias académicas (desarrollo sinfónico, «efectos orquestales», etc.), la música, gracias al film, nos revelará un nuevo aspecto de sí misma. Todavía le queda por explorar todo el terreno que se extiende entre sus fronteras y las del sonido natural. Volvería a dar dignidad, a través de las imágenes de la pantalla, a las fórmulas más usadas, presentándolas con una luz nueva: tres notas de acordeón, si corresponden a lo que exige una imagen particular, serán siempre más conmovedoras, en este caso, que la música del Viernes Santo de Parsifal.
>
> La música no debe olvidar nunca que, en el cine, su carácter de fenómeno sonoro pesa más que sus aspectos intelectuales e incluso metafísicos. Cuanto más se borra tras la imagen, tantas más posibilidades tiene de abrirse a nuevos horizontes («La musique de film»).

Sería conveniente que los autores de diálogos dieran pruebas de una humildad semejante, de una comprensión parecida del papel que les corresponde, porque muchos, con frecuencia, no piensan más que en depositar el texto alrededor de las imágenes. Cierto que gran número de compositores se plantean todavía hacer música *para* los films en lugar de tratar de hacer música *de* film. El error procede esencialmente de los directores: la mayoría se desinteresan de la parte sonora del film o no la consideran sino como un valor accesorio; cuanto más capaces son de cortar y meter la tijera en un diálogo demasiado abundante, tanto menos se atreven a hacerlo en una partitura. Casi siempre, una vez que el film está terminado y montado, piden al compositor que les prepare «una música de circunstancia que constituya un fondo sonoro referido a las imágenes». El compositor hace lo que se le pide, y a veces algunos se las ingenian para crear significaciones donde pueden y cuando pueden; pero es en el momento de preparar el guión técnico cuando la estructura del film está haciéndose, cuando conviene preocuparse de la música tanto como de los diálogos y demás aspectos concurrentes (decorados, luces, movimientos de cámara, etc.). Si el guión técnico debe ser obra del director, no por ello debe de dejar de pedir ayuda al autor de los diálogos, al compositor, al operador y al decorador, puesto que cada uno de ellos tiene algo que decir y un papel que jugar en la ejecución del proyecto. Sólo así la obra puede alcanzar cierta perfección, y sólo en este caso el compositor puede prever los momentos en que la música debe intervenir y en qué forma. Cada vez que se comprueba una participación de la música en la calidad estética de un film vemos que éste ha sido preparado de esta forma.

Las adaptaciones de Maurice Jaubert son todavía ahora, a veinte años de distancia, modelos no superados. La canción de *Catorce de julio*, el vals de *Carnet de baile* son motivos que, por su propia naturaleza, son válidos «en sí», pero aislada de las imágenes la música de *Le jour se lève* es casi inaudible. En efecto, ¿qué vale el jadeo rítmico que expresa la angustia de Jean Gabin acosado en su habitación si no es en función de las imágenes, que, gracias a este hecho, adquieren un brillo extraordinario? ¿Y qué vale el sonido de la trompeta tocada por un músico callejero mientras Gabin y Jules Berry están en la taberna si no viene a romper el blablabla mentiroso de este último, trayendo de golpe a Gabin a la realidad? Aquí la música no acompaña al film: *se integra en él.*

Y lo mismo ocurre con el motivo de *La diligencia*, simple tema de folklore recogido y arreglado por Richard Hageman. En principio, seguimos a la diligencia durante su curso mediante una serie de largos trávellings apoyados por el tema en cuestión, y después ya no volvemos a verla más que en el punto de arranque de cada etapa; y esto por medio de planos bastante breves. Pero mientras nuestra atención se fija en lo que pasa en el interior, el motivo, oído nuevamente, traduce el movimiento de la diligencia y presta al film el impulso dinámico que necesita. Imbricada en la continuidad, la música significa, en primer lugar, por su relación con las imágenes; luego, gracias a una especie de transferencia simbólica, asume el papel descriptivo que le había sido asignado.

Al lado de estos ejemplos clásicos habría que citar los temas musicales más que discretos que sirven de lazo de unión entre las secuencias de *Pickpocket* o por el contrario subrayan ciertas rupturas de tono. Bresson es uno de los pocos cineastas que reconocen la importancia de las significaciones sonoras. La expresión de los ruidos en *Un condenado a muerte se ha fugado* es tan importante —o casi tan importante— como la de las imágenes.

No olvidemos que en la medida en que las cualidades específicamente musicales no son motivo de discusión, no hay entre los ruidos reales y la música propiamente dicha más diferencia que la que puede existir entre el arreglo de sonidos orgánicos y el arreglo de sonidos inorgánicos: las calidades significantes son iguales. (Quiere decirse que los ruidos pueden tener un valor igual en cuanto a sugerencias dramáticas o psicológicas aunque no se trate de estructuras rítmicas, es decir, aunque no se trate de aquello por lo que la música es música. En el plano realista el problema no se plantea siquiera: los ruidos reales serán simpre preferibles a cualquier música, y sobre todo a la música imitativa.) Y es un músico quien confirma esta evidencia, a saber, que un film «realista» se basta a sí mismo «o debe bastarse a sí mismo» y que la música con mucha frecuencia no sirve más que para «envolver» la mediocridad del resto:

> ¿Cree alguien que si faltase la música el film sería menos bueno, menos eficaz? [se pregunta Yves Baudrier en un pertinente estudio sobre la música de cine]. Pues bien, vamos a plantear aquí un problema esencial de calificación o de descalificación por el estilo. Lo que vamos a decir sobre el tema se basa en una experiencia muy objetiva en su generalidad.
>
> He ahí un film verdadero, vivido, dramático, que observa todas las cualidades documentales y psicológicas que se exige a un realismo sano. Francamente, este film no parece necesitar ningún acompañamiento musical. Y si ha de soportar alguno, ¿de qué discreción no debería darse muestra, por temor a deformar una dialéctica visual sin laguna alguna, centrada sobre una sumisión total a lo real?
>
> Y he ahí ahora otro film completamente diferente. Todo en él es convencional: imaginémoslo sentimental y melodramático, podrido de fórmulas que, según se piensa, deben ampliar la extensión de su público hasta los límites de la estadística. Este film está bañado en música de un extremo a otro. Un espectador medio, es decir, dotado de un sentido crítico razonable, se dará cuenta de que en realidad el guión está plagado de inverosimilitudes, de que la verdad psicológica está falseada en beneficio de efectismos emocionales. Si tiene algún sentido de análisis, comprobará que todas estas

> insuficiencias están sutilmente veladas por la música, que el film, tal como ha sido rodado, no habría podido soportar siquiera la desnudez de los diálogos y los ambientes sonoros reales.
>
> Llevemos las consecuencias hasta sus últimos límites. Supongamos que ponemos al primer film, en el que el realismo está plenamente vivido, música continua. No cabe la menor duda de que la significación del film será edulcorada y de que su rigidez voluntariamente subrayada terminará por parecer equívoca y quizá enfadosa.
>
> Lo cual, por supuesto, es eminentemente subjetivo. Pero lo que amenaza con producirse con total objetividad es que el interés del film, dividido entre dos atracciones contradictorias, resultará a fin de cuentas muy disminuido; de igual forma que se ve desaparecer el contraste de las luminosidades en la pantalla cuando la sala está iluminada y dispersa sobre muchos puntos la atención visual.
>
> En cuanto al segundo film, si se le priva de su música, corre el peligro de perder, por el contrario, ese mínimo de calor emotivo que debe hacernos creer, al menos provisionalmente, en los sentimientos con que se nos pretende bañar, atrayendo por una especie de encanto la complicidad del espectador.
>
> ¿En qué se convierte desde tales perspectivas la música de cine? En algo que por un lado amenaza con edulcorar peligrosamente el valor de ciertas imágenes reales y que, por otro, gracias a una innegable eficacia, amenaza con alentar, allí donde la calidad de la dialéctica visual resulta débil, y por medio de las facilidades que autoriza, los resultados de la mediocridad («Musique et cinéma»).

Baudrier prosigue su estudio oponiendo, de una forma quizá un tanto esquemática, el realismo del film y el lirismo de la música, otorgando a ésta los poderes de un *qualia* lírico (o subjetivo) unido —cuando ello es necesario— al realismo (o a la objetividad) de las imágenes. De una forma más precisa (apoyando con ello nuestras observaciones sobre el lirismo cinematográfico), opone la irregularidad fundamental de las duraciones relativas de los planos a la regularidad de los compases. Las estructuras «realistas», dice, no tienen *tempo* riguroso, mientras que la música es definida por el *tempo* que organiza la preeminencia de los temas y de las repeticiones. Hay, por tanto, una irreductibilidad manifiesta: la de las dos atracciones distintas o la de dos campos asociativos diferentes. La música se «deforma» al pretender seguir a la imagen y la imagen se esclerotiza o se «mecaniza» cuando se somete a la música. Lo esencial, por tanto, consiste en lograr que, gracias a la música, la realidad temporal interior se vierta sobre el mundo exterior, proporcionándole estas unidades originales de medida que cristalizan en velocidades relativas, o en dimensiones espaciales inmóviles.

Porque cualquier dominio amplio del espacio sólo puede obtenerse allí donde se ha conseguido integrar en él la medida de un tiempo absoluto.

Dicho de otro modo, además del clima afectivo u onírico al que la música puede contribuir en gran medida en los films de naturaleza «irrealista», su papel en los films «realistas» es bastante semejante al que ya se le reconocía en tiempos del mudo: dar al espectador la sensación de una duración vivida, de un tiempo ideal en relación con el cual el tiempo psicológico toma cuerpo y se afirma. Con la única diferencia de que no se impone más que en ciertos momentos.

A este respecto, sin pasar revista a los films cuya partitura musical responde a los imperativos que le reconocemos siguiendo a Maurice Jaubert e Yves Baudrier, se puede citar particularmente las composiciones de Giovanni Fusco para *Hiroshima, mon amour* y las películas de Antonioni.

> Giovanni Fusco [subraya Marcel Martin] rechaza sistemáticamente toda misión y todo compromiso dramatizante de la música; sólo la hace intervenir en los momentos más importantes del film (que no son siempre los más cruciales de la acción aparente sino los más decisivos en la evolución psicológica de los personajes), como una especie de fondo sonoro muy limitado en su duración, muy oscurecido en su volumen, que rechaza toda facilidad melódica, y absolutamente neutro en el plano sentimental: su papel es sólo, al parecer, dilatar el complejo espacio-duración y añadir a la imagen un elemento de orden sensorial, pero que revela más intelecto que afectividad *(Le langage cinématographique)*.

En *Hiroshima*, la música, que traduce el sentido general de la obra, no se somete jamás a la tonalidad sentimental del drama. Los tres elementos imagen-texto-música significan a la vez de forma autónoma y, por supuesto, en su interrelación. El clima mágico del film se debe en parte a esta tensión singular.

Para terminar, digamos que si la irreductibilidad de los tiempos —y por tanto de las estructuras—, a la que hace alusión Baudrier, no puede ser superada por lo que respecta a la música de film, en el sentido amplio de la palabra, puede serlo en ciertos casos sobre los que ya volveremos. Las observaciones de Roland Manuel lo dejan entrever claramente.

> Puesto que es imposible ajustar el ritmo musical al ritmo visual, no se trata sino de subordinar el uno al otro según el caso y la clase de film a realizar. Así es como la antinomia se transforma y nos vuelve a situar en el punto de partida.

> Aunque la primacía del ritmo visual aparece como la ley del cine, la subordinación de la música a la imagen dista mucho de dar tan buenos resultados como la sujeción contraria, por las razones que antes hemos planteado: las formas visibles se modifican con la rapidez del rayo, poseyendo una plasticidad casi infinita, a diferencia de las formas musicales, siempre dispuestas a desbordar el estrecho cuadro que tienen asignado y algo lentas para moverse. De igual modo que, en una calle en que coches de todas clases se disputan la calzada, la rapidez se regula, en definitiva, por el paso del vehículo menos rápido, resulta más conveniente ritmar la imagen sobre la música que la música sobre la imagen.
>
> La feliz fortuna de los dibujos animados y los excelentes efectos que se han obtenido de la práctica de los *play back* derivan, en un orden totalmente elemental, pero significativo, de una sana comprensión de este hecho. En uno y otro caso, el guión es puesto en música antes de ser traducido en imágenes. El compositor se ve obligado, evidentemente, a ilustrar todas las peripecias del tema que se le propone; pero, sometido al tema y no a la expresión plástica de la anécdota, es libre de operar con los medios propios de su arte. Por ello, es en el marco de una música preestablecida y coherente donde se inscribirán las peripecias poéticas y burlonas de los dibujos animados, donde se desplazarán las graciosas figuras de *La calle 42*.
>
> Aquí la música es coherente porque impone su ritmo y su forma, porque es dueña de su *tempo*. El *tempo*, «lo más necesario y más difícil: lo principal en música», según el testimonio irrecusable de Mozart.
>
> Esta autonomía de la música en el rigor del *tempo* nos explica por qué conservamos un recuerdo preciso de la sinfonía que acompaña o, más exactamente, a la que acompañan un *play back* o un dibujo animado, mientras que la música añadida a las peripecias de un film no afecta apenas a la conciencia manifiesta del espectador («Rythme cinématographique et musical»).

LXII. EL COLOR EN CINE

Igual que el registro de los sonidos, el problema del registro y la reproducción de los colores se ha planteado desde los primeros momentos del cine. Sin embargo, en 1895, la fotografía de los colores existía ya de un modo relativamente satisfactorio.

Sin entrar aquí en detalles técnicos que desbordan el tema, recordemos sólo que tras los trabajos de Niepce y Daguerre, Herschell, Otto Weiner y Seebock trataron de fotografiar directamente los colores introduciendo cloruro de plata puro entre dos láminas de vidrio cuyos bordes estaban pegados con cera (1839-40). Por su parte, Edmond Becquerel, Robert Hunt y Niepce de Saint Victor obtuvieron helicromías mediante la electrólisis o mediante la cloruración química (1845-51). Por desgracia, no duraban a la luz y se borraban a las pocas horas. Poitevin obtuvo en 1866 mejores resultados, y los trabajos de Lippmann, Charles Cros y Louis Ducos du Hauron llevaron a obtener un resultado fotográfico estable.

Siguiendo el método interferencial de sus predecesores, Lippmann consiguió en 1891 fijar los colores suspendiendo laminillas de plata (varios miles por milímetro) en una mezcla de albúmina y colodión (gelatina), mientras que el poeta Charles Cros (inventor del fonógrafo antes de Edison) y Ducos du Hauron, habiendo descubierto el principio del anticromatismo de las pantallas y los pigmentos, utilizaron una capa sensible formada por una mezcla de pigmentos coloreados que correspondían a los tres colores fundamentales; cada uno de tales pigmentos (varios centenares por milímetro) era decolorado por las radiaciones absorbidas (1869-1881). Proseguido por Lippmann, que empleó para ello fécula de patata, este procedimiento debía desembocar en la *tricromía* puesta a punto hacia 1906.

Sea como fuere, la fotografía en color obtenida por medio de placas o de papeles sensibles necesitaba una preparación que el registro cinematográfico tornaba imposible. Los primeros films «en colores» fueron, por tanto, coloreados simplemente con patrón estarcido, por medio de una serie de copias positivas sacadas especialmente según el negativo original y recortadas, a tal efecto, con un pantógrafo. No era más que un abigarramiento impreciso e ingenuo aplicado al negro y blanco (*Pathécolor*, 1901). El primer procedimiento directo fue inventado en 1907 por el fotógrafo inglés B. A. Smith (uno de los pioneros de la escuela de Brighton) según los principios de la tricromía; pero el *Kinémacolor* (bicromo) que superponía dos imágenes obtenidas por medio de pantallas selectoras fue abandonado hacia 1912, dejando paso al procedimiento *Gaumont* tricromo (1911), inspirado en las búsquedas de Ducos du Hauron y muy superior. Perfeccionado en 1919, este procedimiento consistía en registrar simultáneamente tres imágenes por medio de tres objetivos superpuestos, provisto cada uno de ellos de pantallas selectoras apropiadas. Estas tres imágenes (negras y blancas en la película) estaban coloreadas de verde, azul y rojo por la interposición de una pantalla en la proyección, y su superposición en una imagen única devolvía los colores originales. Fue entonces cuando se comenzó a hablar de films «de colores naturales», siendo sin embargo naturales tales colores sólo porque eran obtenidos en la toma de vistas. El progreso, de todas formas, era sensible. Pero hubo que esperar a los años veinticinco para que los procedimientos *Technicolor* (doctor Herbert T. Kalmus, 1917-1919) y *Keller-Dorian* (patentes Berthon y Keller-Dorian, 1908) permitieran afrontar a escala comercial la producción de películas en color.

El *Technicolor* fue cronológicamente el primero de los procedimientos sustractivos: obtenía la sustracción de colores por medio de dos, luego de tres películas revestidas de capas diferentemente sensibilizadas (o, dicho con mayor exactitud, una película sensible al verde y un film *bipack* sensible por un lado al azul y por otro al rojo).

El *Keller-Dorian* utilizaba una película estampada mediante una matriz de platino que imprimía en la sustancia misma de 1.000 a 1.500 lentillas por milímetro cuadrado. Cada una de estas lentillas microscópicas, que dividían el haz de luz según los distintos colores del espectro, refractaba el color situado en el plano focal. Por desgracia, este procedimiento que era, sin duda, el mejor, no permitía la obtención de copias. Su utilización resultó, por tanto, imposible en el terreno práctico.

Entre 1925 y 1940 numerosos procedimientos intentaron poner a punto la síntesis aditiva según los sistemas ópticos más o menos derivados del *Gaumont-Color (Francita-Hérault-Hudeley-Dufaycolor-Rouxcolor*, etc.) o según los medios fotoquímicos derivados de la tricromía de Lippmann (*Agfacolor*, 16 mm.: granos de fécula de patata, finos y apretados, coloreados de verde, rojo y amarillo, interpuestos entre el soporte y la emulsión, que permitían la selección de los colores y su restitución mediante transparencia). Pero en los procedimientos ópticos, la superposición de las imágenes (en número de tres o cuatro) determinaba inevitablemente franjas debido a la diferencia axial de los objetivos que enfocaban el mismo campo.

Los procedimientos sustractivos fueron, por tanto, los únicos que sirvieron. Aunque muy imperfecto, el *Technicolor* aventajó a los otros (*Agfacolor*, *Anscocolor*, *Sovcolor*, *Kodachrome*, *True Color*, *Ferraniacolor*, etc.), dado que la tirada de copias se realizaba por impresión con relativa facilidad. Al utilizar como clichés de tricromía las matrices obtenidas a partir de los negativos originales, se aseguraba la perfecta estabilidad de los colores mientras que la transformación química de las sales de plata llegaba a modificar al cabo de algunos meses los colores obtenidos por tirada fotográfica.

Sin embargo, las películas en colores apenas satisfacían. Todavía podía ponerse en duda su porvenir artístico cuando apareció el *Eastmancolor*, hacia 1953. Ignorando este procedimiento (también sustractivo) y dando cuenta de los diversos films de John Ford, yo escribía entonces:

> El menos bueno es este *La legión invencible* rodado en technicolor, es decir, según un procedimiento que no siempre es execrable, que a veces proporciona resultados soportables cuando los colores no son demasiado vivos, pero que aniquila todas las posibilidades de composición. La plástica fordiana exige el negro y blanco. Aquí, el juego de sombras y de luces se encuentra totalmente apagado por el color, que lo transforma en oposiciones de tintes variados que no tienen ni el mismo efecto ni el mismo sentido. Serían precisas luces sombrías, una especie de «blanco y negro en colores» (si es que puede decirse) donde el blanco no sería más que ausencia de color y el negro diese en el color humo y en las sepias una tonalidad más cálida. En esta película, con los movimientos de masa y la diversidad de los personajes, el color no desemboca más que en un abigarramiento que sería aceptable para la fantasía pero que ahoga el realismo y mata todos los efectos.

Y más adelante, a propósito de *El hombre tranquilo:*

> No se puede impedir que el film en colores rebaje las tonalidades mediante una intensidad luminosa igual. Por agradables que sean los colores siempre son tintes rebajados y la armonía que se trata de obtener no es nunca otra cosa que una armonía de superficies coloreadas y no una armonía de colores. Se llega por tanto a algunos coloridos libres y ligeros como aquí, pero en el estilo cubierta de revista o calendario de correos. Pese a su discreción, el color estalla, desborda, sumerge la composición y la aniquila. Hay bellos paisajes de bosque, el cruce del río es muy hermoso (el agua es siempre muy «agradecida»), pero las imágenes tan alabadas de Mary Kate con su vestido de un rojo rojo en la pradera de un verde verde me parecen, por el contrario, las más horriblemente discordantes *(John Ford).*

En efecto, el technicolor y la mayoría de los procedimientos similares imponían una iluminación intensa con objeto de impresionar las tres capas sensibles mediante un juego de prismas más o menos complicado. Esta iluminación uniforme producida «de cara a la escena», aplastaba los valores y el modelado. En cuestión de colores se obtenían tintes uniformes que chocaban violentamente unos contra otros. En el mejor de los casos, se producía una coloración de vidriera, siempre en conflicto con el relieve y los volúmenes, y en el peor, una especie de imaginería pretenciosa carente de la ingenuidad y del encanto de las auténticas imágenes de Epinal.

Las fantasías en un universo convencional, y sobre todo los films coreográficos, soportaban bien estos vivos colores conformes con la estilización de los decorados, pero el realismo perdía ahí su credibilidad más elemental. En efecto, los colores nunca son tintes uniformes como ese vestido rojo de que acabamos de hablar, sino un conjunto de pequeñas manchas multicolores cuya vibración produce una sensación global infinitamente variable y matizada. Esto es lo que los impresionistas comprendieron: su tarea no consistió más que en la descomposición de las vibraciones luminosas para volver a encontrar más intensamente el juego de colores verdaderos.

Pero si de lo que se trata, es menos de reproducir la realidad que de componer con los colores, distribuyéndolos como un pintor sobre su lienzo, el problema no podía ser considerado mientras el «resultado» de los colores fuera distinto de la realidad verdadera, dado que las estilizaciones impuestas por esta carencia —y sobre todo mecánicamente— estaban abocadas a un callejón sin salida y no a un sistema de creación válido.

Por tanto, algunos meses después de la aparición de *El hombre tranquilo,* el film japonés *La puerta del infierno* trajo su turbadora revelación. Sin ser nada más que un buen film medio, fue el primero del que se puede decir que estaba «en colores», y en absoluto «coloreado». Los matices brillantes y tornasolados de la realidad sensible encontraban por fin su reproducción exacta. Estéticamente, la cinematografía en color sólo existe a partir de entonces (si exceptuamos algunos logros como los de *La carrosse d'or* o *Enrique V,* más cercanas a la estampa que a la autenticidad realista). Esta autenticidad que el eastmancolor ha subrayado permite afirmar como una adquisición definitiva la expresión del color en cine. No sólo los valores no resultan ya apagados o insípidos a causa de una iluminación uniforme, sino que el modelado de los colores acentúa el relieve igual que el juego de sombras y luces. La flexibilidad del procedimiento permite, en efecto, filmar con una iluminación menos intensa de la que sería necesaria para el blanco y negro.

Hasta ahora el color no ha sido utilizado sino para llegar más cerca de la realidad. Su empleo con fines psicológicos sigue siendo problemático, dado que supone la total manejabilidad de un procedimiento cuya perfección, de orden estrictamente fotoquímico, no permite ni la selección de los colores ni la organización de una paleta. Está fuera de toda duda que se conseguirá, pero es prematuro especular sobre su eventualidad aunque se puedan definir las grandes líneas de la situación de las dominantes y del juego de las armonizaciones.

El empleo dramático de los colores es, sin embargo, posible en la actualidad. Si no se pueden modificar los valores en la toma de vistas, se puede al menos escoger los elementos y componer decorados convenientes. Tal marco, que responde por sus tonalidades naturales a la expresión de tal sentimiento, puede ser preferido a tal otro. Basta como prueba *Seven men from now*, excelente western cuya progresión nos lleva, a medida que crece la tensión dramática, de un paisaje verdoso del Oeste americano a la implacable falta de brillo de los pedregales, a la sequedad de las arenas en medio de las cuales se desarrolla el ajuste de cuentas final, mientras que la pequeña población de casas de madera evoca, por el encanto desusado de los salones bellamente decorados, toda la nostalgia de una época nunca pasada.

Esta progresión, este cambio de paisaje hubiera sido posible, por supuesto, con el blanco y negro, pero el color juega aquí un papel en nada despreciable. Los tintes a un tiempo brutales y matizados dan, por la aspereza del decorado, un tono, una resonancia trágica que el negro y blanco más flexible jamás hubiera sido capaz de expresar, y esa pequeña población del Oeste no debe su esplendor más que al cromatismo sutil de los perifollos de 1860.

Sin duda, la percepción de colores sólo es muy secundaria en relación con la percepción de las formas en la estructuración del mundo sensible, pero se añade a ésta con éxito.

Se suele decir que no se sueña en colores, afirmando así su papel accesorio. El tema es tanto más discutible cuanto que la imagen mental no es una percepción, sino un concepto. El espíritu añade una *idea* de colores a una idea de formas, pero como el color no es específico de estas formas, y como es creación del espíritu y no percepción, desaparece en el concepto. Se le imagina sin sufrir sus efectos.

De todas formas, la armonía o la discordancia de las sensaciones coloreadas es un elemento de expresión que puede perfeccionar o contradecir el sentido de las significaciones cinematográficas. El peligro consiste en el empleo de los colores con objeto de constituir una «bella imagen», de tender hacia la «pictorización» (o peor, hacia lo bonito), de significar mediante armonías *en el interior del plano*, añadiendo la simbología de los matices a la simbología de las formas y volviendo a topar, con ello, con los defectos del expresionismo en una especie de impresionismo petrificado. La expresión de los colores

es un efecto de su discreción. Se trata de significar por su dinamismo, es decir, por sus transformaciones o sus oposiciones, por el juego móvil de las formas y de los colores, haciendo hincapié unas veces en unas, otras en los otros. En lugar de formar composiciones armoniosas «en sí», conviene crear estructuras en resonancia con el sentido psicológico del drama.

Por ello, el empleo psicológico de las sensaciones coloreadas exige una habilidad extrema. Las dominantes no podrían ser más que tonalidades discretas y no una tintura global como se ha hecho hasta ahora. A menos que tales tinturas sean el resultado excepcional de una movilidad de luces manejadas como sólo Eisenstein ha sabido hacer, hasta ahora, en la secuencia del banquete de *Iván el Terrible*, no de una coloración uniforme como en el demencial *Karamazov* de Richard Brooks, diferencia magistral entre lo que se puede hacer y lo que no hay que hacer a ningún precio.

La significación psicológica de los colores es de armonías relativas, no de colores «en sí». Atribuir el rojo a la cólera, el azul a la ternura, el amarillo a la traición, es de una simbología primaria, si no infantil. De igual forma que las sonoridades musicales no tienen sentido más que por relación entre sí, las relaciones de tonalidades referidas a una dominante cualquiera, y las armonías que de ella se derivan, pueden orientar el espíritu en un sentido determinado. Al venir este sentido impuesto por la situación dramática, no puede tratarse más que de un acorde, de una resonancia, tanto más cuanto que las sensaciones coloreadas concuerdan en gran medida con las implicaciones que se les presta: su simbología es accesoria. De este modo posee significaciones inversas el tema de la blancura en *La línea general* y en *Alexander Nevski* (XXXIV).

O también pueden volverse a encontrar bajo otra forma los virajes y tinturas del cine mudo de los años 15. A falta de poder ser «en colores», los films de esa época eran rara vez tirados en blanco y negro. Sufrían un entintado de acuerdo con el sentido general de la secuencia: las escenas de noche eran entintadas de azul, los incendios de rojo, las escenas campestres de amarillo, etc. El entintado, que servía de apoyo, afectaba a los «blancos»; el viraje obtenido en el desarrollo afectaba a los «negros». De este modo, para las escenas de terror se tenían escenas viradas en verde y entintadas en rojo. La cosa no carecía de encanto, tanto más cuanto que no se pretendía ninguna simbología sino suplir las deficiencias de la fotografía. La ciencia de la iluminación conseguida después de la guerra debía condenar este modo de trabajo, que desapareció poco a poco para ser definitivamente abandonado hacia 1923. Las dominantes groseramente subrayadas hoy por aderezos de azules, de verdes, de rojos, recuerdan enojosamente esta época, aunque en su contra tienen la pretensión que les sobra y la ingenuidad que respecto a aquéllas les falta.

Una cosa es crear por medio de armonías de colores un clima psicológico que corresponda a la situación, y otra atribuir un valor simbólico a una coloración cualquiera; ambas nos llevan de modo inevitable a investigar sobre la «significación de los colores».

LXIII. MUSICA Y PSICOLOGIA DE LOS COLORES

Habiéndose orientado todas las investigaciones hacia las correspondencias absolutas, bien entre los sonidos y los colores, bien entre ciertas emociones y ciertas tonalidades, jamás se ha conseguido llegar a otra cosa que a definir impresiones personales sujetas a modalidades infinitamente variables.

No se puede negar la existencia de tales relaciones, pero es imposible atribuirles un carácter unívoco, reconocerles cualquier tipo de constancia.

Por supuesto, hay una simbología de los colores, pero los fundamentos de esta simbología, que son de carácter social o religioso, se apoyan en interpretaciones subjetivas generalizadas por algún ritual admitido y reconocido. Es cierto que estas interpretaciones, en sí mismas, dependen la mayoría de las veces de la psicofisiología de las sensaciones coloreadas.

No nos extenderemos sobre las cualidades excitantes o inhibidoras de los colores, problema resuelto hace tiempo, subrayando simplemente el hecho gracias a algunas citas.

> Las experiencias de Binet [anotaba Max Nordau a finales del siglo pasado] han determinado que las impresiones que son transmitidas al cerebro por los nervios sensitivos ejercen considerable influencia sobre los nervios motores. Ciertas impresiones sensoriales actúan de una forma relajante e inhibitoria sobre los movimientos; por el contrario, otras los hacen más poderosos, más rápidos y más activos; son «dinamógenas», es decir, productoras de energía. Dado que una sensación de placer es siempre dinamógena, o productora de energía, todo ser vivo buscará por instinto las sensaciones dinamógenas y evitará aquellas que son relajantes e inhibitorias. Ahora bien, el rojo es particularmente dinamógeno. Binet, en su informe de una experiencia sobre una mujer histérica que tenía medio cuerpo paralizado, declara: «Cuando pusimos un dinamómetro en la mano derecha, anestésicamente insensible, de Amelia C., la presión

> de la mano subió a 12 kilogramos. Y si al mismo tiempo le hacíamos mirar un disco rojo, la cifra que indicaba la presión en kilogramos se doblaba inmediatamente...»
>
> Si el rojo es dinamógeno, el violeta, por el contrario, es deprimente e inhibitorio. No es casualidad que el violeta haya sido escogido por numerosos pueblos como único color de duelo... La vista de este color tiene un efecto deprimente, y el sentimiento desagradable que despierta provoca el abatimiento en un espíritu inclinado a la tristeza... *(Dégénération).*

Havelock Ellis subraya por su parte...

> En la acromatopsia de la histérica, como Charcot ha demostrado y como Parinaud ha confirmado después, el orden según el cual los colores desaparecen por regla general es: violeta, verde, azul, rojo... La persistencia de la visión del rojo no es más que uno de los ejemplos de la señalada predilección por este color que ha sido observada con frecuencia en las histéricas («La psicología del rojo»).

En la *Teoría de los colores* Goethe anota a propósito del color rojo las siguientes observaciones:

> Muéstrase aquí el lado activo con su máxima energía, y no es chocante que las personas pletóricas, robustas y toscas den preferencia a este color. Los pueblos primitivos lo hacen así marcadamente. Y los niños, cuando se les deja iluminar a su capricho, hacen derroche del bermejo y del minio.
>
> Si miramos fijamente una superficie perfectamente amarilla-roja, diríase que el color penetra en el órgano visual como un taladro. Los animales se asustan y enfurecen a la vista de un paño amarillo-rojo. Y he conocido personas cultas que no podían soportar el encuentro en un día gris y nuboso con un individuo que vistiese un abrigo rojo.

> Si estos datos [dice Eisenstein, a quien tomamos prestadas estas citas *(Film sense)*] son insuficientes para formular un código científico convincente, el arte los ha adoptado hace tiempo de una manera puramente empírica y los ha utilizado de modo perfecto. Aunque las reacciones de una persona normal sean naturalmente mucho menos intensas que las de Amelia C. ante el disco rojo, el artista confía sin embargo en los efectos que puede obtener creando con la ayuda de su paleta.

Prosigamos con el estudio de los valores psicológicos de los colores ayudándonos con la obra de Frederic Portal *Des couleurs symboliques dans l'Antiquité, le Moyen Age et les Temps Modernes.* El carácter generalmente siniestro atribuido al color amarillo ¿se debe a algo más profundo que a un simbolismo convencional y a asociaciones accidentales? ¿Cómo se le asociaron las ideas de perfidia, de traición y de pecado? He aquí lo que dice Portal:

> Los lenguajes divinos o sagrados designaban con los colores *oro* o *amarillo* la unión del alma con Dios, y por oposición, el adulterio en su sentido espiritual. En lenguaje profano, era un emblema material que representaba tanto el amor legítimo como el adulterio carnal que rompe los lazos del matrimonio...
>
> La manzana de oro era para los griegos el símbolo del amor y de la unión, y por oposición representaba también la discordia y todos los males que ésta entraña; el juicio de Paris es una prueba de ello; e igual Atalanta, que al recoger las manzanas de oro del jardín de las Hespérides pierde la carrera y se convierte en presa del vencedor.

Portal insiste en la ambivalencia de las significaciones concedidas a los colores de la antigüedad. Así, el amarillo mantiene relaciones tan fuertes con la unión amorosa como con el adulterio. Havelock Ellis dice a este respecto:

> Está claro que fue la llegada del cristianismo la que introdujo nuevos sentimientos respecto al amarillo... En gran medida, sin duda, era ciertamente la meta de toda la revolución católica contra el mundo clásico y el rechazo de todo cuanto simbolizaba la alegría y el orgullo. El rojo y el amarillo eran los colores favoritos de este mundo. El amor por el rojo estaba demasiado profundamente enraizado en la naturaleza humana para que incluso el cristianismo llegara a vencerlo completamente, pero el amarillo era un punto de menor resistencia y la nueva religión pudo triunfar fácilmente.
>
> El amarillo se convirtió en el color de los celos, de la envidia, de la traición. Judas estaba vestido de amarillo y en ciertos países se obligaba a los judíos a vestirse de ese color. En Francia, en el siglo XVI, las puertas de las casas de los traidores y felones eran pintadas de amarillo. En España, los herejes que se retractaban estaban obligados a llevar una cruz amarilla como penitencia, y la Inquisición les obligaba a aparecer en los autos de fe públicos con vestidos de penitentes y con un cirio amarillo.
>
> Había una razón muy particular para que el cristianismo cargase contra el amarillo. Era el color que estaba asociado con el amor lúbrico. Al principio se hallaba asociado al amor legítimo. Pero primero en Grecia y luego en mayor escala en Roma las cortesanas se aprovecharon de estas asociaciones («La psicología del amarillo»).

Por su lado Portal observa que

> este color único, que era la marca simultánea de dos sentidos opuestos, se transformó en el curso de la Edad Media en dos tonos diferentes: para los moros, el amarillo oro significaba la sabiduría, mientras que el amarillo pálido correspondía a la traición y el engaño [...] Los rabinos pretendían que el fruto prohibido era un limón, oponiendo así su color pálido y su acidez al color dorado y la dulzura de la naranja, o manzana de oro, según los términos latinos [...] En heráldica, el oro es el símbolo del amor, de la constancia, de la sabiduría; y por oposición, el amarillo simboliza hoy día todavía la inconstancia, los celos y el adulterio...

Lo mismo ocurre con el verde. Si el verde claro es símbolo de vida, de juventud, de esperanza el verde sombrío lo es de la desesperación y del abatimiento.

> El teósofo sueco Swedenborg describe a los locos, en el infierno, con los ojos verdes. Una vidriera de la catedral de Chartres describe la tentación de Jesús, y Satán tiene la piel verde y grandes ojos verdes...
>
> El ojo, en la ciencia simbolista, significa la inteligencia, la luz del espíritu; el hombre puede volverlo hacia el bien o hacia el mal; Satán y Minerva, la locura y la sabiduría, eran los dos representados con los ojos verdes...

En el teatro griego, recuerda Eisenstein,

> el verde profundo del mar era, en ciertas condiciones, un presagio siniestro. Este matiz de verde contiene una fuerte proporción de azul; y es interesante señalar que en el teatro japonés, donde el simbolismo de los colores se halla tan estrechamente vinculado a la representación particular, el azul es el color que llevan obligatoriamente los personajes siniestros.

Añadamos que estas nociones de ambivalencia están a veces condicionadas por asociaciones directas (como la del limón y la naranja para el amarillo): el verde es símbolo de esperanza, por ser el color del renuevo primaveral. Pero también lo es del sapo y otros batracios y reptiles que en todo tiempo fueron objeto de repulsión. Se convierte, por tanto, en el color del horror, de la locura, de la maldición: no sólo los demonios son verdes, sino que sus formas son variantes antropomórficas del sapo, del lagarto o de la salamandra...

Puede, por tanto, esbozarse a *grosso modo* el proceso:

1. Actuando como excitantes sensoriales, los colores son vinculados simbólicamente a tendencias cuyas excitaciones provocan reacciones de la misma naturaleza o del mismo orden.

2. Abstraídos los fenómenos concretos que los producen, los colores se convierten en otros tantos valores «en sí» cuyas significaciones pueden relacionarse con las cualidades de sentido opuesto. Se da al color un *sentido arbitrario*, se hace de él un *signo* que se manifiesta en el activo de las tendencias significadas según un juicio de orden social o afectivo.

3. Aunque basados en asociaciones sensoriales evidentes, estos símbolos se pierden pronto en vagas generalidades. No son entonces más que conceptos que hacen alusión a veces lejana al sentido de los primitivos excitantes. Al volverse más y más subjetivos, los colores no tienen otra significación que por referencia al sistema escogido por el autor:

> He tratado de expresar con el rojo y el verde las terribles pasiones humanas [dice Vicent Van Gogh a propósito de su cuadro *Café de nuit*]. La sala es de color rojo sangre y amarillo sordo, un billar verde en el centro, cuatro lámparas amarillo limón con rayos naranjas y verdes. Por todas partes hay un combate y una antítesis de los verdes y los rojos más diferentes, en los personajes de los pícaros que duermen, en la sala vacía y triste, violeta y azul. El rojo y el verde amarillo del billar, por ejemplo, contrastan con el verde tierno Luis XV del mostrador, donde hay un jarrón rosa. Los vestidos blancos del patrón, que vigila desde un rincón en este horno, se convierten en amarillo limón, verde pálido y luminoso... *(Lettres à son frère Théo).*

Al describir su cuadro *Manao Tupapau*, Gauguin dice por su parte:

> He empleado el *pareo* como colcha del lecho porque está íntimamente ligado a la vida de una tahitiana. El paño, hecho de fibras de corteza, debe ser amarillo, porque este color sugiere algo de imprevisto al observador; y también porque sugiere la luz de una lámpara y me ahorro el aburrimiento de producir tal efecto. Debo tener un fondo algo terrorífico. El violeta es, evidentemente, necesario. Los cimientos del lado musical de la pintura ya están levantados («*Notes éparses*»).

Rojo y verde para Van Gogh, violeta para Gauguin, expresan, por tanto, el terror. El uno espanto, el otro los vértigos del alcoholismo. La diferencia es notable, pero las reacciones consideradas son análogas. De todas formas, estos dos artistas expresan menos por colores «en sí» que por armonías o violentos contrastes. Son las *relaciones de colores* lo que guía y crea la impresión buscada, y no los colores *por sí mismos*. Repitamos por tanto aquí, con Eisenstein:

> En arte no son las relaciones *absolutas* las que resultan decisivas, sino únicamente las relaciones *arbitrarias* en el marco de un sistema de imágenes que dicta una obra de arte dada.
>
> El problema no es ni será jamás resuelto por un catálogo fijo de símbolos-colores, sino que la inteligibilidad emocional y la función del color nacerán del orden natural de determinación de la representación en color de la obra, coincidiendo con el movimiento real y vivo de la obra entera.
>
> Incluso en el dominio restringido del blanco y negro, en el que la mayoría de las películas se hacen todavía, cada uno de esos colores no sólo escapa a la atribución de un solo «valor» *absoluto*, sino que además puede tomar una significación absolutamente *opuesta*, dependiente sólo del sistema general de imaginería escogido para este film particular.
>
> Bastará con que recordemos el papel temático jugado por el blanco y el negro en *La línea general* y en *Alexander Nevski*[39].
>
> [...] Esto quiere decir que no obedecemos a una ley omnipotente de «significaciones» *absolutas* en cuanto a las correspondencias entre colores y sonidos, en cuanto a las relaciones entre ellos y determinadas emociones. Nosotros decidimos por nuestra cuenta cuáles son los colores y los sonidos que responderían mejor al papel o la emoción que les hemos asignado y que necesitamos.

Por otro lado, pretender significar en cine mediante juegos de colores (mediante estilización, elección u organización arbitraria de la realidad), refiriéndose a la simbología convencional, equivaldría a volver a imponer sobre las cosas las coloraciones que de ellas fueran extraídas y de las que se han hecho signos independientes. Sería otro modo de *aplicar* los símbolos a la realidad cinematográfica en lugar de servirse de esta realidad para *crear* las significaciones que implica. Con Eisenstein, diremos también:

> Cuando hablamos de una armonía interna de línea, de forma y de color, hablamos de una armonía *con algo*, que corresponde *a algo*. La tonalidad interna debe participar en la significación de un sentimiento. Por vago que ese sentimiento pueda ser, en última instancia siempre es dirigido hacia algo concreto, que hallará una expresión exterior en los colores, en las líneas o en las formas.

En cine, los colores, que siempre son colores «de algo», no pueden ser más que *stimuli* que añaden a las estructuras fundamentales del film, significaciones *fugitivas* en armonía con la situación dada. No pueden hacer más que «modular» el ritmo (a la manera de los timbres en música) y no podrían modificar el marco.

---

[39] Véase el volumen I, pp. 284-285.

Sin embargo, cuando son abstraídos de la realidad —convirtiéndose entonces en formas *por sí mismos*, como en la pintura no figurativa— pueden ser constitutivos de un ritmo. Pero entonces, igual que en ese tipo de pintura, el juego no consiste en significar nada, ni siquiera en modificar una significación dada. Consiste en un conjunto de grafismos cuya armonía radica menos en los colores mismos que en las excitaciones o en las reacciones que suscitan.

Se sabe ya cuál es el papel jugado por los colores en los reflejos condicionados o en los «signos *Gestalt*» (experiencias de Köhler, Tolman, etc...). El arte no consiste más que en orientarlos, porque en estas formas «puras» las interpretaciones simbólicas se confunden con las excitaciones sensoriales de donde han salido; de todas formas, no interesan más que al sujeto que las percibe. Kandinsky, sin embargo, trató de volver a encontrar, de la forma más objetiva posible, el simbolismo de los colores en las capacidades físicas de las sensaciones coloreadas.

Al publicar en Munich en 1912 el volumen titulado *Der blaue Reiter* [*El jinete azul*], Vassily Kandinsky y Franz Marc crearon como se sabe el movimiento que debía desembocar en la pintura llamada «abstracta», tras haber reunido en torno suyo a Franz Macke, Paul Klee, Emil Nolde, Hans Arp, Kasimir Malevich, Alfred Kubin, Campendonck y varios más. Una frase de Goethe servía de *leitmotiv* a su manifiesto: «En pintura falta desde hace mucho tiempo el conocimiento de la *base continua*, es decir, una teoría bien establecida y probada, como ocurre en música.» Esta idea debía guiar todas las búsquedas del grupo[40]. Pero si la formulación de los ajustes de tonalidades iba a resultar el mayor problema, el simbolismo de los colores (desarrollado en el tratado de Goethe) atrajo en primer lugar la atención de estos artistas: el color azul del jinete adornando la cubierta expresaba la «nostalgia de una plenitud del alma», y la obra concluía con la descripción de una composición escénica intitulada *Sonido amarillo*, serie vagamente simbólica y coreográfica cuyo movimiento coloreado era apoyado por anotaciones musicales.

---

[40] De hecho, no hubo un «grupo», sino una coordinación de ciertas tendencias comunes.

> El procedimiento utilizado aquí es muy claro [dice Eisenstein]: abstraer las «tonalidades internas» de una manera totalmente «externa». Tal método *emprende de modo consciente el divorcio de todos los elementos de la forma con todos los elementos del fondo;* cuanto afecta al tema o al sujeto es rechazado; no se conservan más que los elementos extremos de la forma que, en una *obra creadora normal*, sólo desempeñan un papel secundario.
>
> No podemos negar que las composiciones de este tipo despiertan sensaciones *confusamente turbadoras*, pero nada más. Ahora bien, se continúan intentando otros ensayos, que querrían presentar las sensaciones subjetivas y ampliamente personales mediante correspondencias llenas de sentido que, a decir verdad, son tan vagas y tan forzadas como las otras.

De hecho, estas tentativas no buscaban correspondencias «plenas de sentido» entre los colores y los sentimientos; pretendían establecer una especie de «música de los colores». Las formas, diversamente coloreadas, se convertían en otros tantos elementos rítmicos fundamentales y la significación —si es que podía haber alguna— debía ser función de las relaciones temporales de los colores en razón de su intensidad, su tonalidad y el «tono» de las sensaciones provocadas: significación rítmica pura.

Estas intenciones son, en cierto modo, semejantes a las de Survage. Por desgracia y debido a idénticas razones que hicieron fracasar los intentos de Vicking Eggeling, Hans Richter o Walter Ruttmann, los pocos pintores que intentaron esta aventura chocaron con la *imposibilidad de crear un ritmo visual por medio de relaciones formales sin objeto.* Algunos, al asociar entonces esta serie coloreada a una obra musical, trataron de establecer las correspondencias entre los sonidos y los colores. El fracaso fue entonces más aplastante, dado que se pretendían leyes *racionales* para la determinación de esas correspondencias.

Pero al menos este fracaso merece que se busque su causa.

> ¿Se puede llegar [se pregunta Étienne Souriau] a una teoría de la armonía de los colores que sea íntegramente válida para la armonía de los sonidos musicales, y a la inversa? Como los colores tienen con los sonidos musicales la relación de corresponder a frecuencias vibratorias físicas conocidas, se ha intentado aplicar con frecuencia a los colores, bien directamente, bien por la mediación de un coeficiente a determinar, las relaciones matemáticas de los acordes musicales, con el convencimiento de que así se obtenían, *a priori*, las leyes de la armonía para los colores.
>
> [...] Salta a la vista, en efecto, que *siempre* se puede, mediante procedimientos de ese género, designar entre los colores del espectro (en número infinito, puesto que la variación cualitativa es con-

> tinua) siete, o doce, o treinta y cinco entidades cuyas frecuencias tengan, debido a ese coeficiente, las relaciones que corresponden a los de siete, doce o treinta y cinco notas de la gama; y construir de este modo a voluntad, con esos colores, acordes análogos a los acordes perfectos mayores, menores, a los acordes de séptima, de novena, y así para el resto.
>
> [...] Ahora bien, el hecho más importante, el hecho denominador es que, con excepción de algunas coincidencias limitadas que no nos deben engañar, la organización artística real de los *qualia* policromos, tanto en pintura como en las artes decorativas, no es ni puede ser conforme con estas organizaciones basadas en las frecuencias *físicas* de las radiaciones luminosas [...] Y esto por muchas razones, aunque cada una de ellas bastaría por sí sola.
>
> 1) Los colores empleados realmente en arte no son las radiaciones espectrales puras. Son siempre de una complejidad extrema, sin que sus elementos tengan entre sí relaciones simples [...] 2) El sentido de la vista no analiza en modo alguno estos complejos de radiaciones. Mientras que en música un período vibratorio más o menos complicado, pero armónicamente analizable en tres o cuatro períodos que tengan entre sí relaciones simples, es siempre interpretado como la audición de varios sonidos simultáneos que distinguimos claramente a través de la impresión de conjunto *sui generis*, nada de eso se produce en la percepción de mezclas perfectamente homogéneas de colores. El blanco constituye un *quale* perfectamente simple, el rosa también, pero no por ello es interpretado como un complejo de rojo y de blanco, y lo mismo para el resto. Ahora bien, entidades como el rosa, el verde, el amarillo y el gris son tan equivalentes unos como otros para la sensibilidad artística, y pueden igualmente proporcionar —por yuxtaposición y no por mezcla— los elementos de lo que constituye un acorde, una armonía. 3) Se trata en estos acordes de la yuxtaposición espacial de manchas sobre zonas coloreadas que tienen *una* forma, una superficie, relaciones de situación muy distintas (y nada parecido existe en música) [...] 4) La sensibilidad estética utiliza como *qualia* simples (unidades de la gama de los sensibles propios) datos físicamente extremadamente complejos [...] 5) Añadamos además que la pintura modula los tonos en la continuidad, procediendo siempre a degradaciones, a pasos insensibles, a variaciones en torno a los tonos cardinales de sus obras; mientras que la música es real y despiadadamente escalar *(La correspondance des arts)*.

Por otra parte, si como subraya É. Souriau, las armonías de los colores se producen «por yuxtaposición y no por mezcla», podrían añadirse otras consideraciones más simples pero no menos evidentes. A saber, que si una correspondencia racional fuese posible entre los sonidos y los colores, no lo sería salvo en el plano melódico, pero nunca en el plano armónico. En efecto, nada prueba que el acorde *do-mi-sol* pueda corresponder

a la *mezcla* del verde, del amarillo y del rojo, aunque eventualmente la sucesión de estos colores corresponde a la sucesión de esas notas. Y lo que es más, en ningún caso podría referirse uno a un *a priori* que establezca los acuerdos de base, porque de igual modo que los sonidos sólo adquieren un sentido por relación a su contexto, los colores no tienen valor «real» más que por relación al conjunto (o a la serie) de que forman parte. Cada obra nueva vuelve a cuestionarlo todo.

Lo cual no quiere decir que tal armonización sea imposible, sino que no puede referirse a ninguna regla, a ninguna ley. Sólo puede ser arbitraria y eminentemente subjetiva. Aquí la sensibilidad del artista hará coincidir un acorde en do mayor con un dominante rojo, allá con un dominante verde, sin que nada permita establecer que esto es verdadero o falso, exacto o inexacto, pero puede ser que sea válido o no, agradable o desagradable, siempre que la sensibilidad del espectador concuerde o no con la del creador. Según, sobre todo, si esta armonización es sentida como válida o no ante los sentidos que concede, o no concede, a un contenido determinado. Lo que equivale a decir que sin contenido, es decir, por sí mismas, estas formas son impotentes para significar cualquier cosa, o que significan entonces todo lo que se desee.

Tras esta panorámica podemos examinar de más cerca las posibilidades e imposibilidades del color por lo que atañe a la expresión o a la simbología de los sentimientos.

«¿Qué color tienen nuestros sentimientos?», se pregunta Carlo di Carlo en un estudio sobre *El desierto rojo* de Antonioni. Se le podría contestar que no tienen ninguno. Pero según Antonioni,

> puede decirse que el color es una relación entre el objeto y el estado psicológico del observador, en el sentido de que se sugestionan recíprocamente. Es decir, que el objeto, con su color, posee una sugestión determinada sobre el observador, al mismo tiempo que éste ve el color que tiene interés —o placer— en ver sobre este objeto.

Es muy cierto que el color de las cosas varía según la intención y la disposición del sujeto que percibe. Pero, así entendida, esta explicación es muy inexacta. Cuando, por ejemplo, se dice que se ve la vida «de color de rosa», las cosas no son vistas como a través de una lente rosa. Simplemente, en nuestro espíritu, asociamos a un determinado estado de euforia el color rosa cuyas cualidades dinamógenas, precisamente, suscitan reacciones del mismo orden. Igualmente, cuando vemos la vida «de color negro» asociamos con un estado melancólico los tintes sombríos cuyas cualidades depresivas son evidentes. Dicho de otro modo, cualquiera que sea nuestra disposición, no percibimos un color: debido a nuestra experiencia, *asociamos intuitivamente a los colores realmente percibidos una idea de color cuyas cualidades son aquellas que por naturaleza podrían determinar un sentimiento que, en ese instante, les es, sin embargo, extraño.* Pero esta «idea de color» no existe en ninguna parte más que en nuestro espíritu. Resulta, por tanto, intraducible, al menos en una representación objetiva del mundo, en la que no podría ser introducida como si se tratase de una coloración *real.* Aquí encontramos, bajo otro aspecto, las imposibilidades de la cámara en primera persona.

Cuando Antonioni, para traducir el estado eufórico de Monica Vitti, nos la muestra en una habitación *coloreada* de pronto *en rosa,* mientras que nosotros hemos visto esa habitación con sus colores reales unas secuencias antes, se produce un hiato insostenible, montado sobre una ingenuidad psicológica singularmente primaria. No sólo resulta imposible hacer entrar súbitamente al espectador en la subjetividad de un personaje, hasta ese momento considerado objetivamente, por mediación de un decorado que, de repente, adoptaría un color «interior», sino que este color, como acabamos de verlo, no existe como tal. El irrealismo subjetivo se torna entonces convencionalismo puro. Suponiendo que Monica Vitti vea «realmente» la cámara en rosa, el espectador la ve no menos objetivamente que hace un momento. No puede, por lo tanto, admitir, ni siquiera asociándole un estado psíquico muy comprensible, este cambio *real* de coloración.

Y no en los colores ni en las formas se puede, so pretexto de objetivar lo subjetivo, transformar lo real concreto porque, aunque fuese plausible esta transformación, se ofrece entonces como objetiva insertándose arbitrariamente en la realidad fenoménica del mundo exterior. Una modificación semejante no puede ser sentida como subjetiva *más que cuando la descripción es ella misma subjetiva.* Tal ocurre en la fábula que Giuliana cuenta a Valerio para dormirle. Comprendidas inmediatamente como ilustración de algo imaginario, las imágenes pueden entonces revestirse con todas las apariencias que se las quiera otorgar. Las coloraciones de caramelo derretido que vienen a continuación no son quizá de buen gusto, pero al menos concuerdan con el sentimentalismo ingenuo de la leyenda.

Lo que equivale a decir que, en el plano perceptivo, los colores tienen mucha menos fuerza que las formas. No pueden, por tanto, arrastrar a éstas, y no pueden hacer otra cosa que someterse a su realidad o a su irrealidad supuesta. Cosas todas que no impiden a las relaciones cromáticas, sin embargo, crear situaciones nuevas, es decir, determinar sugestiones o asociaciones susceptibles de modificar o alterar las significaciones formales. Aunque en el plano realista permitan subrayar más intensamente la cualidad sustancial de las cosas, lo que cuenta son menos los colores que su dinamismo, sus relaciones en la continuidad, su transformación gradual en otros colores.

Desde este punto de vista, los colores pueden ser trabajados, interpretados, seleccionados en función de lo que el autor pretende expresar. Pueden escapar al realismo sin cesar por ello de ser verdaderos o verosímiles; pueden ajustarse a los sentimientos de los personajes, a su drama. Pero entonces entra en juego la subjetividad del creador, y no la personalidad supuesta de algún personaje de la historia. Es la visión de un autor y no la traducción convencional de una imagen mental.

Porque si en el film de Antonioni los sonidos deformados son pronto reconocidos como subjetivos es porque no se presentan, como las imágenes, junto a un sonido real; lo sustituyen, con tanta mayor facilidad cuanto que el sonido no tiene ninguna forma concreta, ninguna inercia propia.

Por el contrario, las representaciones imprecisas y seudo-abstractas no nos hacen ver las cosas a través de los ojos de la heroína. Nos las muestran sencillamente impresisas, dándonos una visión de ellas similar a la de un miope que tratara de leer sin gafas. No podemos en ningún caso asociarlas a la mirada de Giuliana, porque esta mirada *no nos ha sido dada* (mientras que la hemos visto escuchar los ruidos y taparse los oídos). No podemos establecer la relación entre «el que mira» y «lo mirado» desde el momento en que el (la) que mira está ausente de la representación. Tal ausencia no puede ser interpretada como una elipsis, porque, si sólo se nos da «lo mirado», esto se identifica de inmediato con nuestra propia visión del mundo, o al menos con la visión que el autor quisiera que tuviésemos. Como se ha dicho y repetido, la visión de un individuo dado no puede ser referida a éste a no ser que previamente se le haya situado de modo objetivo en el decorado. Y esta visión sólo es comprensible en tanto en cuanto se objetiva por la existencia de las cosas vistas.

A menos que se trate de un imaginario objetivable, toda pretensión de figuración concreta —aunque sólo sea simbólica—

de un estado psíquico sin contenido real no puede desembocar más que en un callejón sin salida, o caer, como en el caso de la habitación rosa, en el ridículo. Las únicas imágenes mentales aceptables en cine y susceptibles de una traducción cinematográfica son las del recuerdo. En primer lugar, porque el recuerdo se refiere a un real vivido y porque los hechos de memoria, en tanto que reestructuran en presente el pasado, se identifican con lo imaginario cuando los estados psíquicos asociados con alguna idea de color son puramente conceptuales. Además, porque los sentimientos vinculados al recuerdo están inscritos en los hechos evocados y no dependen sólo de una manera de decir que quisiera traducir su afectividad[41].

En definitiva, la verdadera riqueza del color en cine consiste en un empleo sutil de los diferentes cromatismos con vistas a «contar una historia por medio del color». Este puede ser un papel dramático en la medida en que es empleado como elemento de explicación de las fuerzas actuantes. Se puede seguir también un itinerario espiritual, explicar o sugerir un estado anímico, pero sólo «por fuera». Ya hemos subrayado este hecho a propósito de *Seven men from now*, pero son muy numerosos los ejemplos a los que podríamos referirnos.

De todas formas, el color —como todos los elementos significantes del film— debe estar motivado. No debe tener una existencia autónoma no justificable concretamente para el espectador. Debe parecer como «captado» y no como «dirigido», incluso aunque se deba efectivamente a razones de orden técnico. Basta con decir que no debe prestarse a una interpretación pictórica, sino sólo dramática y psicológica, y que el símbolo, si existe, debe encontrar su justificación aparente en la producción de hechos concretos (al igual que las imágenes que se convierten en *signo* por efecto del montaje pero que ante todo están vinculadas a la descripción de los sucesos). Mientras que en pintura el color es el sello del creador sobre el mundo, en cine es el sello de la existencia objetiva del mundo, cualquiera que sea la subjetividad de la visión.

Si el color permite analizar la realidad con mayor profundidad (o con mayor sutileza) y ayuda a evidenciar las relaciones cromáticas, también permite evadirse más fácilmente mediante la producción de un imaginario liberado de las obligaciones realistas. Pero no permite una interpretación convencional de lo «subjetivo», siempre denunciado por las cualidades concretas de la representación. No se debe olvidar que una imagen psíquica no consiste en mostrar sino en sugerir, y que el cine, si nos exige seguir un desciframiento de lo real a través de la visión de un autor, no tiene por objeto darnos un real descifrado.

LXIV. ESTRUCTURAS AUDIOVISUALES

No se trata ya de asociar la música al film. Ni siquiera la de una comedia musical en la que el movimiento, sometido a determinada coreografía, se inscribe en las cadencias rítmicas de la partitura. Sino de la total asimilación de las estructuras que coincide con los principios enunciados por Roland Manuel: a saber, que «si es imposible ajustar el ritmo musical al ritmo visual, no lo es subordinar el uno al otro». Sin embargo, aunque «no necesitamos más que un instante para percibir todos los detalles de un objeto, se necesita un tiempo mucho más considerable para que nuestro oído capte los elementos sonoros que acompañan a la visión de este objeto». Y a la inversa, aunque bastan algunas frases musicales para producir en nosotros una perturbación cualquiera, el ritmo visual actúa más lentamente. Al obedecer la música a necesidades de escala —la imagen no tiene por qué hacerlo—, el film gana sometiéndose a la partitura, mientras que lo contrario va en detrimento de las dos. Así, «la música es entonces coherente porque impone su ritmo y su forma, porque es dueña y señora de su *tempo*».

Los dibujos animados, al inscribirse en el ritmo de una partitura, abrieron una vía nueva que debía tener abundantes consecuencias. Por supuesto, los movimientos naturales sometidos a un ritmo preestablecido están de cualquier forma «mecanizados». De donde se deduce un efecto cómico que se añade al clima generalmente burlesco de los dibujos animados.

En efecto, a menos que se trate de un movimiento coreográfico, la sumisión del gesto al compás ridiculiza a los personajes reales. Chaplin ha conseguido efectos fascinantes mediante esta mecanización del gesto, sobre todo en *Tiempos modernos* (baile de Charlot con las llaves de tuercas) y en *El gran dictador* (Charlot titubeando tras haber recibido un sartenazo en la cabeza). Sin embargo, en la famosa secuencia del barbero, su gesto, guiado por una danza húngara de Brahms, adquiere un carácter poético evidente. La razón es muy simple:

---

[41] Tenemos un ejemplo sorprendente en *Marnie*, de Hitchcock. Las alucinaciones coloreadas de la joven son percibidas y comprendidas como auténticamente subjetivas por estar vinculadas a la imaginación y los recuerdos de aquélla. No «modifican» lo real (como la habitación rosa); se limitan a interpretarlo.

Los movimientos sometidos a una cadencia «mecanizada» sólo ridiculizan al hombre en la medida en que esta cadencia parece venir «del exterior», cuando se impone ciegamente. El hombre parece entonces una marioneta. Pierde sus cualidades esenciales (voluntad, libertad, control de sí mismo, etc.) y esta degradación —en la que vuelve a encontrarse el efecto de lo «mecánico adosado a lo vivo»—, lo hace de inmediato burlesco e irrisorio.

Y al contrario, si esta sumisión aparece como el efecto de una elección libremente consentida, la voluntad, el inscribir el movimiento corporal en un ritmo preestablecido, transfigura las actitudes y hace del hombre una especie de dios alado: el bailarín. Esta elección puede ser tanto un acto (el del barbero) como una interpretación coreográfica (danza con el balón). La cadencia gestual se convierte entonces en expresión de un movimiento «interno».

Por eso la danza no es nunca ridícula, mientras que un gesto involuntariamente «mecanizado» es siempre grotesco[42]. Pero la danza, «acto puro de metamorfosis», poder de significar por la realización de un ritmo al que el cuerpo se somete, puede ser asumida por la movilidad de las formas puras. No se trata entonces de un gesto consentido sino de una ciega sumisión para la que las cosas inertes se hallan tanto mejor preparadas cuanto que su inercia misma las hace aptas para todas las movilidades posibles sin que les cueste degradación ni ridículo alguno.

Desde los inicios del cine hablado se consiguió una asociación perfecta de las cadencias gracias a los dibujos animados. Los pequeños personajes actuaban a compás. Pero la evocación visual y la evocación musical, aunque girando siempre en torno a un mismo tema, conservaban su autonomía. Imágenes y música, aun teniendo el mismo *tempo*, ejecutaban arabescos diferentes en mundos diferentes.

En algunas *Silly symphonies*, sin embargo, el arabesco visual inscribía en torno al tema musical variaciones de formas y de movimientos, una manera de transposición plástica que no siempre carecía de valor. Estos cortometrajes, resultado de una estructura rigurosa y de una imaginación muy poética, constituían ballets burlescos que siguen figurando entre las obras cinematográficas más válidas.

---

[42] La danza de los animales (un oso erguido, un perro sabio) es siempre grotesca en el sentido de que, sin comprender la razón, el animal obedece a un comportamiento que le es impuesto: su acto es estúpido, en el sentido exacto de la palabra.

Pero si los dibujos animados no son nada más que un movimiento de líneas y de colores, por poco que Mickey Mouse se base en algún grafismo abstracto, estos movimientos pueden convertirse en movimientos de «formas puras».

Las búsquedas de la «vanguardia» tomaron esta dirección. Ya vimos que los intentos de Ruttmann y de Richter llevaron al fracaso. Subrayaron el valor-*duración* de las imágenes y contribuyeron a la definición de una primera métrica del film, pero faltaba el ritmo buscado. Porque el ritmo es siempre ritmo *de algo;* no podría ser gratuito. Si la música, en efecto, es ritmo por esencia, éste no es el caso del cine ni de la literatura.

Mientras que una nota sola o un acorde aislado no significan nada, la palabra y la imagen tienen un sentido preciso. Este sentido, que se altera o se modifica en la frase, puede ser incrementado con un valor emocional debido a las relaciones métricas. No hay ritmo, sin embargo, más que cuando estas relaciones dan a esa palabra, a esa imagen, un sentido nuevo que se añade a su sentido primero. Ahora bien, mientras que la serie musical crea su propia significación por medio de su desarrollo mismo, cuando las formas visuales no tienen ningún sentido, su serie tampoco puede tenerlo. Por tanto, no se podría actuar con ellas como con los sonidos. Pretender crear en cine un ritmo comparable al ritmo musical es condenarse a una imposibilidad manifiesta. En los ensayos de Ruttmann las figuras geométricas en movimiento no determinan ningún sentimiento, ninguna emoción. Contribuyen sólo a hacer sensible la percepción de una cadencia desprovista de fundamento.

Pero si las formas no figurativas eran incapaces de crear un ritmo se podía hacer que *acompañaran* a una serie musical. De este modo las relaciones de líneas, de colores y de sonidos podían, mediante sus movimientos ajustados o sus movimientos contrarios, pretender la novedad de ciertos efectos.

El primero que supo alcanzar cierta perfección en esta asociación de imágenes y música fue el alemán Oskar Fischinger con sus *cinerritmos* realizados entre 1932 y 1935. Partiendo de los ensayos de Ruttmann, añadiéndoles a veces el color (*Komposition in Blaue,* 1934), daba, gracias a la música, un sentido a estos arabescos, a estas variaciones, a estos estallidos de líneas, de círculos, de cuadrados y de rombos. Lo que en Ruttmann no eran más que formas vacías y cadencias gratuitas se convertía en ritmo por el contenido musical al que estas formas se hallaban asociadas.

Pero pese a su perfección formal estas estructuras ponían de manifiesto al mismo tiempo su debilidad. Al asociar los movimientos de figuras geométricas al ritmo, a la cadencia, es decir, a la tonalidad de la serie musical, se limitaban a *puntuar* ésta —admirablemente— en vez de asociar un ritmo visual al ritmo musical. El ritmo viene dado por completo por la música, que «llena» con su sustancia y su temporalidad una forma vacía que subraya visualmente su movimiento y su *tempo*. Dicho de otro modo, si se proyecta un *cinerritmo* apagando el sonido, se vuelve a caer en el callejón sin salida en que fracasaron Eggeling, Richter y Ruttmann.

La observación sigue siendo válida para los ensayos del inglés Len Lye y del canadiense Norman McLaren, que siguieron el camino abierto por Fischinger dando sin embargo más agilidad y brío (McLaren sobre todo) al despliegue, a la embriaguez sorprendente de las formas coloreadas. (Se sabe que McLaren pinta directamente sobre la película mientras que Fischinger utiliza los procedimientos del dibujo animado fotografiando sus elementos imagen a imagen [43].

Por otro lado, y debido a la rapidez no del ritmo musical sino de las sonoridades que el oído percibe en una cadencia insostenible para la vista, si se quiere traducir cada percusión sonora por medio de una percusión visual (precisamente como lo hace McLaren), la rapidez es tal que pese al lado esquemático o lineal del grafismo, la serie de imágenes determina choques que el órgano visual a duras penas puede soportar por espacio de algunos minutos.

Pasaremos en silencio ciertos ensayos que tuvieron por meta fotografiar las vibraciones sonoras producidas por el registro óptico de la música y convertirlo en el elemento gráfico que

---

[43] Por hallarse disponibles en el comercio (films de 16 mm) los films de McLaren, cualquier aficionado puede conseguir *Begone dull care*, proyectarlo en su casa y entregarse a un experimento muchas veces repetido en el IDHEC. Una vez proyectado el film, que en su integridad (con la música) es una especie de obra maestra, se le vuelve a proyectar mudo: no quiere decir nada. Al menos los movimientos coloreados no están justificados por nada. Proyectados al revés —invertidos o revertidos— son igualmente hermosos, igualmente agradables a la vista... pero también perfectamente gratuitos. Nada se impone. Con los films de MacLaren o de Fischinger ocurre lo que sucedió con los *Opus* de Ruttmann. (Véase XLV.)

Podría traerse a colación esta reflexión de Bergson: «Basta que nos tapemos los oídos al sonido de la música en un salón de baile, para que al instante los bailarines nos parezcan ridículos» *(Le rire)*. En efecto, el movimiento es incapaz de justificar el ritmo que produce si no se relaciona con alguna necesidad definida objetivamente. Aquí *acompaña* a la música. Esta le justifica: sin ella, no es nada.

acompaña a ésta. No podemos dejar de pensar en el orfebre de que habla Jean d'Udine en *L'art et le geste*, orfebre que

> ...cuando perfila un broche cincelando la curva particular producida por dos diapasones que vibran a nueve intervalos el uno del otro, cree firmemente que está a punto de realizar en el arte plástico una emoción que corresponde a las armonías que Debussy ha introducido en la música...

Procediendo de modo diferente en un camino sin embargo análogo, otros experimentadores se vieron llevados a asociar imágenes reales a la música, aprovechando ideas emitidas tiempo atrás por numerosos teóricos. El primero de ellos fue Canudo, quien, desde 1922, proponía apuntalar con un ritmo musical preestablecido todo film que tuviese una intención lírica evidente.

Recordemos este texto de André Obey:

> La música ha acompañado al cine desde su nacimiento y le ha llevado por caminos por los que todavía andan a tientas buscando una armonía. Es un hecho con el que tenemos que conformarnos. Unas veces se ha tratado de asociar dos temas, uno visual, otro sonoro, que ofrecían o parecían ofrecer analogías por lo demás exteriores. Otras veces, es el ritmo de las imágenes el que trata de seguir a la orquesta.
>
> [...] ¿Era poco razonable, pregunto, afirmar que la música es generadora de imágenes, que un poema sinfónico es semejante a un aparato cinematográfico que proyecta visiones sabiamente encadenadas sobre la pantalla de nuestro consciente y de nuestro inconsciente? ¿Era absurdo pretender que los ritmos, los arabescos melódicos, los timbres instrumentales pudiesen engendrar las líneas, los volúmenes y los colores? ¿Era ridículo insinuar que el ritmo visual y el ritmo auditivo son hermanos, como lo demuestran el teatro lírico y el arte coreográfico? Y por último, ¿era una locura concluir que, dado que un maestro de baile tiene derecho a extraer de un *Nocturno* de Chopin, del *Carnaval* de Schumann, de un poema sinfónico de Rimski o de un *Preludio* de Debussy toda una serie de realizaciones plásticas, un director de cine que dispone de un modo de transposición infinitamente más flexible, más rico y sobre todo más «musical» en su técnica, concluir que ese director de cine tiene derecho a reivindicar el mismo privilegio? («Musique et cinéma»).

Y este otro párrafo de Paul Ramain que se hace eco del anterior:

> Si es inútil y peligroso crear una música para *acompañar* la visión de una obra maestra cinematográfica, resulta por el contrario ventajoso e indispensable para el porvenir y la autonomía del cine *crear*

> *un film según una partitura sinfónica.* Desde hace tiempo somos partidarios de esta teoría: así se llegaría poco a poco al cine *«absoluto»*, sin guión [...] Estamos convencidos de que para llegar al cine integral es preciso que el film pase por el estadio de *música silenciosa.* Ninguna ley biológica y fisiológica se opone a la eclosión, en el fondo de nosotros mismos, de sentimientos análogos engendrados por el oído y la vista. Es una simple cuestión de adaptación sensorial («Influence du cinéma sur la musique»).

El primer cineasta atraído por esta clase de ejercicio fue Germaine Dulac, quien, desde los primeros días del cine hablado, trató de poner en imágenes algunas obras de compositores célebres. Sin embargo, el error de esta pionera, como el de algunos de los que la siguieron, consistió en tratar de ilustrar la música dando una interpretación visual del *tema* en vez de música en el sentido composicional de la palabra. Toda una parte de *Disque 957* consistía en hacer ver el disco girando sobre el plato. En *Arabesque* se veían chorros de agua bailando sobre los cuadros de césped, gotas de lluvia y gran cantidad de movimientos formando arabescos sin que hubiese correlación tonal o rítmica entre las dos formas expresivas. Las imágenes estaban, todo lo más, *fotográficamente* en armonía pasajera con el tono impresionista de la obra musical. Aquí o allá había una yuxtaposición arbitraria entre un tema *expresado* por la música y las imágenes *que representaban* la acción figurada o evocada, imágenes cuya serie no variaba en absoluto con los movimientos de la partitura.

Sin embargo, Eisenstein, que hasta su muerte fue uno de los pioneros de la construcción audiovisual, consiguió a partir de 1930 dar algunas indicaciones suficientes en *Romance sentimental*, que realizó en Francia con su ayudante Alexandrov. Al lado de algunos tópicos y de un gusto narrativo dudoso, cuya paternidad no se le podría atribuir honradamente, compuso durante una larga secuencia (los paisajes de otoño) una serie de impresiones visuales que ofrecían exactas correspondencias tonales, aunque no siempre rítmicas, frente a una partitura escrita para valorizar las relativas dotes de una cantante en decadencia.

En 1933, una primera adaptación del *Pacific 231* de Arthur Honegger fue hecha en la Rusia soviética por Tsejanovski. Sin hablar de los ritmos audiovisuales, el ensayo fue ingenioso. El director, al filmar la orquesta, destacaba de ella, en el momento oportuno, y según las variaciones musicales, la llamada de los coros, los acentos de la batería, los chirridos de las cuerdas, el aullido de los trombones, mientras que en una serie de visiones fugitivas, mediante un juego de alternancias o de sobreimpresiones variadas, mostraba una locomotora en movimiento, es decir, ciertos elementos de ésta referidos a los distintos juegos de la orquesta. Así relacionaba el movimiento de una biela con el de un arco, el va y viene del trombón con el del pistón, etc. Lo cual no era más que una forma hábil de registrar la actuación de una orquesta.

A este intento se asemeja en cierto modo el más reciente y original llevado a cabo por Djon Milie con una orquesta de *jazz* (*Jammin the blues*, 1947), obra fotográficamente sorprendente pero sin relaciones precisas con las búsquedas en cuestión, tanto más cuanto que en éstas, en las que la música es admitida como un «en sí», lo primero que hay que hacer es olvidar que esa música es el producto de una orquesta, y por lo tanto, eliminar a los músicos.

Es evidente que si se quiere asociar un ritmo visual y un ritmo musical, y no limitarse a subrayar éste mediante una forma desprovista de significación, conviene referirse a lo real, tomar algo que tenga en sí mismo un sentido que se pueda modificar o transformar a placer a través de un ritmo y por este ritmo mismo.

El único peligro consiste en caer en la ilustración, peligro al que no escaparon ni Germaine Dulac ni Eisenstein, pero que supo evitar el pintor Serge Alexeieff, cuyo film *Una noche en el Monte Pelado* es quizá la obra maestra del género al tiempo que una obra maestra del cine.

Ni gráfico (en el sentido abstracto de la palabra) ni reproducción fotográfica de lo real, sino serie de imágenes fantásticas, de visiones apocalípticas, este sueño extraño fue realizado mediante «grabados animados». Sobre una pantalla de caucho se clavaron unos junto a otros millares y millares de alfileres. Según penetraran más o menos, la luz oblicua proyectada sobre este «tapiz de alfileres» dibujaba zonas de sombra o de luz que el artista modelaba a su gusto sacando o hundiendo (imagen por imagen) varios alfileres, cada uno de los cuales constituía un punto brillante o un punto de sombra, según los casos.

Nada de líneas, por tanto, sino un perpetuo juego de sombras y luces, de formas imprecisas, fantásticas, alucinantes, que la obra de Musorgski parecía hacer brotar de los infiernos animándolas con su aliento prodigioso. Nada gratuito, sino una emoción plástica que prolongaba la emoción musical, y ambas sometidas a un mismo ritmo y constituyendo su propio desarrollo: una obra genial donde las haya, que deja muy atrás los encantadores grafismos de McLaren y las sabias geometrías de

Fischinger. Y el film, esta vez, puede ser proyectado sin música. Pierde mucho: su resonancia interior, su temporalidad oprimente, todo lo que proviene de ella, por supuesto, pero permanece la visión, cuyos fantasmas encuentran en su movimiento y en su forma misma una justificación suficiente.

Se ha dicho y repetido que los músicos se alzaban con vehemencia contra esta idea de «pegar las imágenes a una partitura». Cierto que determinados intentos frustrados les han llevado a saltar de indignación, pero es absolutamente falso que se hayan sublevado alguna vez —al menos de forma sistemática— contra las búsquedas de correspondencias plásticas. Todo lo contrario. Una encuesta realizada hacia 1932 sobre el tema por el *Intransigeant* daba los siguientes resultados:

Albert Roussel: Me gustaría que un realizador enterado trabajase sobre mi *Festin de l'araignée*, por ejemplo; encontraría ahí materia para efectos crueles y cómicos.

Alfred Cortot: Creo que para las composiciones del mañana hay ahí un campo de acción a explotar, tan vasto y fértil en sugerencias de toda naturaleza como la ha sido, para la generación que ahora se apaga, la forma del poema sinfónico [...] El peligro radica en llegar, al interpretar un tema puramente musical, a contrasentidos o a exageraciones molestas. Por eso, una feliz colaboración de cineastas y músicos no debe orientarse a revestir las obras maestras del pasado con un aspecto pintoresco, sino a componer obras nuevas en las que la sensibilidad de las dos artes quede respetada por igual.

Albert Wolff: La fórmula «poema sinfónico» es la más adaptable a la pantalla, porque implica un encadenamiento y desprende grandiosidad. ¡Cuántas riquezas para los directores de cine, pensaba yo al dirigir *El aprendiz de brujo*, el *Cascanueces* y *En las estepas del Asia central!* ¡Entiéndame! Hay una fusión admirable entre la música y las imágenes; y para ello sólo se necesita la colaboración en todo momento entre el compositor y el director.

Jacques Ibert: En principio soy el partidario más convencido de este género de adaptaciones. No hay razón alguna para que no se puedan llevar ciertas obras sinfónicas a la pantalla, como se hace diariamente en el teatro. El cine, debido a los múltiples y maravillosos recursos de su técnica, ofrece a la música posibilidades y satisfacciones que el teatro sólo puede darle las más de las veces de modo imperfecto [...] Evidentemente, tales «transcripciones visuales» deben ser rodeadas de las mayores precauciones y ofrecer serias garantías de gusto y de medida; en primer lugar, en la elección de las obras, luego en su realización [...] El cine puede ofrecer a la música un lugar escogido sin, por ello, perjudicar el interés del ritmo o de la imagen.

André Coeuroy: Es preciso que la adaptación a la pantalla conserve el mismo ritmo, el mismo espíritu, la misma naturaleza que la obra musical. Es un problema muy delicado. Es preciso que el *sistema*, el *estilo* en cierto modo del director esté plenamente de acuerdo con la obra musical.

Emile Vuillermoz: Es evidente que la mayoría de los poemas sinfónicos descriptivos, y con mayor razón, las melodías evocadoras, ofrecen admirables temas a la pantalla. Las leyes de la técnica cinematográfica son exactamente las mismas que las de los tratados de composición musical. La síntesis, por tanto, no sólo es posible sino fácil de llevar a la práctica [...] Las leyes del género serán flexibles, puesto que deberán admitir tanto la interpretación anecdótica como la traducción puramente plástica o rítmica. Y la fórmula no tendrá más límites que los del genio de los autores.

Por otro lado, Arthur Honegger había publicado en 1931 en la revista *Plans* un artículo que provocó sensación, «Du cinéma sonore à la musique réelle», del que entresacamos los siguientes párrafos:

> El cine sonoro sólo conseguirá ser cuando haya realizado una unión *tan estrecha entre la expresión visual y la expresión musical de un mismo hecho que ambas se expliquen y se complementen mutuamente.* Esta síntesis será el nacimiento de un arte curioso, *orientado al mismo tiempo y con igual calidad a los dos sentidos;* de ese arte hasta ahora sólo hemos percibido algunos adelantos en *Aleluya* y sobre todo en los films de Ruttmann y los *Mickey.*
>
> [...] Vayamos más lejos. *El film sonoro puede muy bien acabar con la música, completarla dándole un sentido real* [...] La música no tiene una representación real, concreta, perceptible de una forma idéntica para la totalidad de los oyentes. El cine sonoro quizá se la dé.
>
> Quizá un día las relaciones constantes e ignoradas entre el ritmo auditivo y el ritmo visual podrán definirse con bastante precisión como para que sea posible dar a toda expresión musical la representación visual correspondiente exacta y precisa. A partir de ese momento, el músico poseerá la facultad de hacer llegar al enten-

> dimiento del oyente, para el que todo se traduce en imágenes, no las imágenes que la fantasía del citado oyente le suscite, sino las imágenes concretas de su propia obra, fijadas con nitidez y unidad. Según la naturaleza del talento del artista, un mismo sentimiento artístico es susceptible de expresión diferente: sea la música o la palabra, el arte gráfico o el arte coreográfico, se tratará de la misma *realidad* en uno de sus aspectos. *Existen, no pueden sino existir entre estas expresiones diferentes de una cosa idéntica, relaciones perfectas, reversibles, que si las conociéramos, permitirán traducir una por otra.*
> Cuando deje de ser incomprendida o destrozada, la música puede convertirse en ella misma, entrar en la realidad, ser, como el cine y con él, una fuerza verdadera, unánime, colectiva, no sometida ya a las revisiones anárquicas de las individualidades, sino aplicada con toda su fuerza a una multitud transportada.

Se podría discutir hasta el fin de los siglos el interés que tendría —o dejaría de tener— dar a la música una significación concreta. No creemos que pueda ganar con ello gran cosa, y no compartimos plenamente las opiniones de Honegger. Sólo podría tratarse, en todo caso, de una determinada música, y sobre todo de una música no descriptiva. Dado que ésta contiene elementos propios para la sugerencia (la *Pastoral*, por ejemplo), sería redundante añadirle nada. La música «impresionista», sin embargo, permite evitar el pleonasmo. Como no se trata de evocar sino de traducir —o de crear— las impresiones, el ajuste se hace posible en la medida en que las imágenes se esfuerzan por determinar impresiones *equivalentes*, evitando las representaciones precisas. El film de Alexeieff lo prueba. De todas formas, el interés no radica en la imagen «en sí», sino, aprovechando la expresión de Honegger, en la «definición de ciertas relaciones entre el ritmo auditivo y el ritmo visual».

Compartiendo esta idea desde hace tiempo, y tras haber mantenido largas entrevistas sobre el tema con Eisenstein mientras rodaba *Romance sentimental*, pensando que en ese plano ni él ni Germaine Dulac habían obtenido resultados satisfactorios, y valiéndome de la opinión de Honegger, me propuse en 1932 rodar *Pacific 231*. Por desgracia, los derechos acababan de ser cedidos para un film del que ya hemos hablado. Este proyecto no vio, por tanto, la luz hasta veinte años más tarde. En ese tiempo, los ensayos de Fischinger, Alexeieff, Len Lye, habían venido a confirmar las opiniones de Germaine Dulac... y las mías, por más diferencias de detalle que existiesen entre ambas.

Y durante ese lapso, sobre todo, Eisenstein había rodado *Alexander Nevski* con la colaboración de Prokofiev y publicado, en *Film sense*, una exposición teórica que puede ser considerada como la base fundamental del arte audiovisual. No hablaremos aquí más que de los aspectos esenciales.

> Para dominar este método [dice] es necesario desarrollar en uno mismo una percepción nueva: la capacidad de reducir a un denominador común las impresiones visuales y sonoras.
> Evidentemente, las «imaginerías» musicales y visuales no son de hecho medibles con la ayuda de elementos «representativos». Si se habla de correspondencias y de proporciones auténticas y profundas entre la música y la imagen, esto sólo puede hacerse por referencia a las relaciones entre los *movimientos fundamentales* de la música y de la imagen, es decir, entre los elementos de composición y de estructura. No podemos hablar de lo que es efectivamente «conmensurable», es decir, del movimiento que se halla a la vez en la base de la estructura de un fragmento de música dado y en la de la representación visual dada. La comprensión de las leyes de estructura del método y del ritmo, subyacentes a su estabilización y a su desarrollo recíproco, nos proporciona el único terreno firme para establecer una unidad entre ellos.

Sin embargo, al describir las posibilidades de asociación del ritmo musical y de un plano estático, Eisenstein precisa:

> No podemos negar el hecho de que la impresión más sorprendente y más directa se obtiene de modo natural por la *conformidad del movimiento de la música con el del contorno visual*, es decir, de la composición gráfica del marco; porque este contorno, este dibujo o esta línea es el elemento de énfasis más fuerte de la idea misma de este movimiento.

Y aquí nosotros no estamos en absoluto de acuerdo con él.

Al hablar de la secuencia de la espera que precede al ataque de los caballeros teutónicos, cuando los ejércitos rusos están reunidos e *inmóviles* en las estribaciones de un montículo sobre el que se encuentran Nevski y sus subordinados, Eisenstein prosigue:

> El primer acorde puede ser evocado visualmente como una «plataforma de partida», como un trampolín. Los cinco negros que siguen en gama ascendente encontrarían una expresión visual completamente natural en *una línea que se eleva intensamente* [...] De este modo encontramos una correspondencia absoluta entre *el movimiento de la música y el movimiento de la mirada sobre la línea de la composición plástica.* En otros términos, el mismo movimiento se

encuentra tanto en la base de la estructura musical como en la base de la estructura plástica.

No estamos de acuerdo, *primo*, porque no podemos ver ahí más que la transposición inteligente y «gráfica» de la idea, sin embargo absurda, que consiste (por ejemplo) en asociar una gama descendente con el movimiento de un personaje que baja los escalones de una escalera. *Secundo*, porque en lugar de asociar un movimiento visual a un movimiento musical, asocia a este movimiento el dibujo de una forma inmóvil. Asocia una progresión, un ritmo que se desarrolla en la duración, a un conjunto percibido instantáneamente. Se produce por este hecho una antinomia entre la expresión dinámica de la música y la expresión plástica de la imagen, que cristaliza el movimiento en una ausencia de movimiento. Y como esta imagen dura tanto tiempo como la frase musical adyacente, resulta:

1. La obligación no de mirar, sino de leer esta imagen yendo de izquierda a derecha como en un libro, siguiendo de esta forma, en compañía de la música misma, el dibujo particular de la composición plástica.

2. Dado que en una imagen la mirada es atraída por el lugar donde convergen las dominantes plásticas o dramáticas, Eisenstein se ve obligado a situar este lugar siempre en el lado izquierdo (primer plano, personaje o tema privilegiado) y, de una forma más general, a abrir la frase musical correspondiente con un acorde mayor que responda a esta dominante plástica.

Evidentemente, la música no se desarrolla en un *sentido* particular. Eisenstein hubiera podido también situar el lugar privilegiado a la derecha del marco, o en el centro, y el acorde mayor a medio camino del tiempo otorgado a la imagen (como a veces lo hace), pero la lectura de esta imagen hubiera sido más difícil, dado que toda lectura se realiza, por automatismo psicológico, de izquierda a derecha, al menos en los pueblos que descifran las letras en este sentido y que constituyen la mayoría de los espectadores de cine.

A esto Eisenstein responde que «el conjunto inmóvil de una imagen y sus partes no alcanzan simultáneamente nuestra percepción». ¡Claro que sí! Todas las experiencias sobre psicología de la percepción (*Gestalt*, etc.) lo demuestran. Si se necesita un tiempo determinado —muy corto— para percibir plenamente una imagen, esta penetración se realiza *simultáneamente* en todas sus partes y no según un desarrollo que iría

de una a otra. La visión preferencial no es más que el punto de impacto en torno al cual la imagen se abre en una fracción de segundo. Para mayor exactitud, se podría dividir esta percepción en tres tiempos: 1) percepción simultánea de todas las partes; 2) descubrimiento del punto privilegiado que atrae más la mirada; 3) desarrollo de las formas que se precisan en torno a este punto y a partir de él. Pero no podría ser asunto de una «lectura», es decir, de una operación intelectual, analítica. Es un automatismo que se resuelve en menos de una décima de segundo, y que puede variar sólo en razón de la intensidad luminosa del objeto considerado.

> El arte de la composición plástica [añade Eisenstein] consiste precisamente en dirigir la atención del espectador en la dirección y en el orden queridos por el creador de esta composición. Esto se aplica también al movimiento de la mirada a lo largo de la superficie de una tela, en pintura, o sobre la superficie de la pantalla en el caso de una imagen cinematográfica.

Es evidente, pero nos retrotrae a lo que acabamos de decir sobre la lectura de izquierda a derecha. En cuanto al examen analítico de un cuadro (o de una imagen), que puede exigir un tiempo más o menos largo, es una operación intelectual que sólo puede hacerse a *partir de un dato percibido*. Lo cual no afecta a la percepción propiamente dicha, aunque de hecho se trata de una profundización de ésta. La mirada se deja conducir por la línea generadora de las formas o de la representación, pero ésta es una cuestión que nos remite a lo que decíamos a propósito del *Embarquement pour Cythère*[44].

De todas formas, no podría haber correspondencia entre el movimiento musical y el de la mirada dirigida sobre una cosa, sino con el movimiento de esta cosa o de las imágenes que la representan. Dicho de otro modo, *la música considerada como una serie de percepciones, no puede concordar más que con otra serie de percepciones y no con el examen analítico de una cosa percibida.* (Siempre que se entienda que se trata de acordes rítmicos y no de relaciones afectivas que, evidentemente, no plantean ningún problema de estructura.)

---

[44] Hagamos, a propósito de este cuadro, las siguientes observaciones que se deben a Rodin: «¿Habéis observado el *desarrollo* de esta *pantomima?* ¿Es en realidad teatro? ¿Es pintura? No podríamos decirlo. Ved, sin embargo, que un artista cuando quiere puede representar no sólo gestos pasajeros, sino una acción, para emplear el término usado en el arte dramático. Le basta para conseguirlo con disponer sus personajes de forma que el espectador vea en primer lugar a los que comienzan la acción, luego a los que la continúan y, por último, a los que la acaban» *(L'art*, entrevistas reunidas por Paul Gsell, Grasset, 1911).

La asociación plástica sólo encuentra realmente su sentido cuando se considera la totalidad de la secuencia, es decir, el movimiento de intensidad creciente de plano a plano. En la secuencia de la «espera», los planos pasan a través de fases sucesivas —asociaciones de tono, de líneas, espacio-lineales, dramáticas— según una progresión ascendente, desde el bajo «juego de luz» apenas alarmante, insustancial (opertura en fundido), hasta la actividad de los personajes que esperan al enemigo. La unificación de los elementos plásticos y musicales constituye un movimiento de un solo impulso que atraviesa el conjunto de los planos. Pero no se trata más que de una «idea de movimiento», de una gradación sucesiva, de un incremento de intensidad que puede corresponder a un incremento análogo en el plano musical sin que el dato representado siga el movimiento de la partitura.

Lo cierto es que, al margen de estas vinculaciones, el empleo de sonidos como contrapunto dramático consigue un poder notable de sugestión. Los doce planos que preceden el ataque de los caballeros van seguidos de tres planos «vacíos», que representan la superficie helada y desnuda del lago:

> En medio del segundo de estos tres planos, el enemigo es anunciado por un elemento cualitativamente nuevo: el sonido de los coros. Este sonido estalla en el medio temporal del plano del lago desierto, de tal forma que nuestra atención, guiada por la analogía y por la sensación de espacio, sitúa el sonido en el centro espacial del plano, como si proviniese del fondo del marco. Se le oye por segunda vez en el segundo de los planos siguientes (que representa a Nevski rodeado de algunos hombres), para dar la sensación de que, aunque procedente de muy lejos (la serie de vistas del lago desierto), llega por fin a Alexander y penetra bruscamente en el marco de los soldados rusos que lo reciben de frente. El plano siguiente deja ver la línea lejana de la caballería teutónica avanzando hacia adelante, semejando nacer de la línea del horizonte con la que al principio parece confundirse (Eisenstein).

Sin embargo, es fácil observar que en *Alexander Nevski* —de igual modo que en *Iván el Terrible*— la asociación de la música y de las estructuras plásticas no ofrece nada más que la sensación de plenitud que debiera ser conseguida en otros casos mediante un acompañamiento musical circunstanciado. Desde este punto de vista, las partituras de Prokofiev son un modelo y las obras de Eisenstein el equivalente cinematográfico de la

ópera, pero la asociación rítmica preconizada por él no fue conseguida —magistralmente— hasta la célebre «batalla de los hielos», y sobre todo en la secuencia del ataque de los caballeros teutónicos. La conexión de la cabalgada y del movimiento musical que con ella se relaciona levanta entonces el entusiasmo de un auditorio *físicamente* transportado: el movimiento concuerda con el movimiento en una construcción compleja formada por el conjunto rítmico, plástico y dinámico de una unidad audiovisual indisociable.

Ya hemos visto hasta qué punto el montaje «eisensteiniano» se esforzaba por identificar el ritmo de las imágenes con los ritmos psicofisiológicos de la emoción. El ejemplo es, en este caso, su realización misma. El ataque de los caballeros está pautado sobre el ritmo de un corazón angustiado. El incremento progresivo del movimiento, de su intensidad y de su expresión sonora, por medio de un redoble musical más y más rápido cada vez, y cada vez más complejo, traduce al mismo tiempo las pulsaciones del corazón, los choques de las armaduras y el galope de los caballeros lanzados contra los ejércitos rusos. Todo concurre a crear una unidad dinámica que determina una sensación semejante a la provocada por la acción representada, pero una emoción ampliada considerablemente por los recursos puestos en juego.

Los films de Eisenstein ofrecen, por tanto, los dos aspectos bajo los que se puede considerar la asociación de la música y de la imagen: la asociación rítmica —la más válida en nuestra opinión, la más sorprendente en todo caso— y la asociación lírica o temática, superior en bastantes grados a la asociación «emocional» que generalmente se emplea para música de films.

En este último caso parece que la relación imágenes-música pueda compararse a la relación de la música y del texto en *Pelléas*, cuya música está

> tan naturalmente incorporada a la acción, tan naturalmente surgida de la situación, del decorado y del lenguaje, tan cercana a la música incluida bajo las palabras que, en la impresión total producida por esta especie de transfusión sonora, resulta imposible disociarla del texto que ella misma penetra [45].

Vincent d'Indy se preguntaba al día siguiente del estreno:

> ¿En qué reside la causa de esta emoción de la que ningún auditorio de buena voluntad puede librarse? ¿En el drama mismo?... Sí, por

---

[45] Paul Dukas, en *Chronique des Arts et de la Curiosité*, 10 de mayo de 1902.

> supuesto, pero el drama *solo* no bastaría para producir una impresión de esta clase especial. ¿En la música? Sí, por supuesto, pero la música *sola* no podría crear la compleja emoción de que quiero hablar... La música *en sí* no juega en *Pelléas* la mayor parte del tiempo más que un papel secundario. Es el texto el punto principal: el texto maravillosamente adaptado, en su concepción sonora, a las inflexiones del lenguaje, baña las ondas diversamente coloreadas que realizan el diseño, ponen de manifiesto el sentido oculto, magnifican la expresión, dejando por otra parte a la palabra transparentarse siempre a través del fluido elemento que la envuelve[46].

No tenemos que discutir estas opiniones pero bastaría con reemplazar los términos «drama» y «texto» por «film» e «imagen» para que el artículo de Vincent d'Indy se convierta en la reseña más perfecta de las obras de Eisenstein.

La asociación temática de la imagen y la música debía tentar a algunos cineastas, a músicos sobre todo, especialmente a Gian Carlo Menotti, cuyo *The medium*, sin embargo, por interesante y original que sea, no fue particularmente convincente.

Debe subrayarse que un viejo actor de cine, Friedrich Feher, había realizado en 1936 —dos años antes por tanto que *Nevski*— una obra atractiva y singular: *Robber symphony*, para la que él mismo había compuesto el guión, la música y las imágenes[47]. La partitura era la base del film, pues las imágenes sólo se encargaban del desarrollo dramático de la acción cuyo lirismo era íntegramente asunto de la música: exacta aplicación de los principios del drama lírico. Por desgracia, las desigualdades del guión, la ausencia de rigor del tema, la relativa adecuación de las imágenes y de la música, y sobre todo la constante mezcla de géneros —el film pasaba del expresionismo fantástico al surrealismo burlesco, de la ironía mordaz al realismo sórdido, del documental lírico a la caricatura, sin ninguna necesidad ni vinculación interna— fueron la causa de su fracaso. Sin embargo, algunas de sus secuencias no dejan por ello de ser auténticos trozos de antología. La obra se parece a una sucesión de brillantes improvisaciones sobre un tema barroco del que se advierte la arbitrariedad y el convencionalismo; pero la negligencia, la premura incluso, no carecen aquí de un cierto encanto.

En 1940, ampliando sus ambiciones e inspirándose en obras musicales célebres, Walt Disney tomó por su cuenta —en forma de dibujos animados— los principios de la asociación rítmica.

---

[46] Vincent d'Indy, «Pelléas», en *L'Occident*, junio de 1902.

[47] Friedrich Feher era conocido sobre todo por su interpretación del estudiante Francis en *El gabinete del doctor Caligari*, en 1919.

¡Ay! En lugar de los fantasmas poéticos de Alexeieff el resultado no fue otro que malos cromos para ilustrar una historia de la que se suponía que la música era la expresión.

Fantasía, en efecto, no sólo fue un grandioso error sino una obra de una naturaleza capaz de desacreditar todas las tentativas de vinculaciones sonovisuales, que, además, permitía suponer, incluso al público enterado, que el objetivo de estas búsquedas era «poner la música en imágenes». No se podría hacer mejor para mostrar lo que conviene ante todo evitar.

Por supuesto, no hay que rechazar todo en este film disparatado e incoherente. Se puede admitir el encabalgamiento casi geométrico que acompaña a la *Toccata y fuga en do menor*, cuyo grafismo se inspira en las búsquedas de Fischinger. *El aprendiz de Brujo*, que no es más que una serie de variaciones musicales en torno a una leyenda, permite ilustrar el tema; convertido, no sin humor, en *Mickey aprendiz de brujo*, constituye un dibujo animado encantador. Pero el mal gusto se apodera ya de *La ronda de las horas*.

> Se le vio [dice Georges Sadoul] patear la música con la engreída y pedantesca pesadez de los hipopótamos que vistió de estrellas de la danza para burlarse de un viejo ballet italiano de Ponchielli. El extremado mal gusto de *El cascanueces*, según Chaikovski, tuvo a veces la excusa del ingenio. ¿Pero qué decir del duelo de un diablo de Museo Grévin con un ángel sansulpiciano en una escenografía de viejo teatro de magia, a los sones alternados de *Una noche en el monte pelado* de Musorgski y del *Ave María* de Schubert? ¿O de las pretensiones cósmicas de *La consagración de la primavera*, en que Stravinski hace danzar a volcanes y dinosaurios? ¿Y sobre todo de una *Sinfonía pastoral* de Beethoven transformada en un ballet florido de pegasos engalanados y de centauros excéntricos en un Olimpo decorado como un casino de provincia en 1910? *(Historia del cine mundial).*

Sin considerar aquí otra cosa que la asociación rítmica, debemos convenir, sin embargo, que ciertas secuencias del *Cascanueces* testimonian el perfecto sincronismo de los movimientos sonoros y visuales. La danza de los champiñones, el ballet de los peces chinos son, a este respecto, grandes triunfos. Los dibujos poseen la agilidad y la precisión de los arabescos de McLaren, y podrían haber tenido auténtico valor emocional, de no ser por su molesta calidad pictórica que evoca los cromos más delicuescentes...

Los problemas de la composición audiovisual suponen, por tanto, diversas soluciones. Pero:

O bien se acompaña la música de grafismos abstractos que, al no poder hacer otra cosa que puntuarla, la implican necesariamente como soporte rítmico y como forma expresiva (Fischinger, McLaren).

O bien se sigue la partitura con las imágenes concretas, significantes por sí mismas, pero que entonces tienen el defecto de pretender cierta «ilustración» del universo sugerido por la música (Germaine Dulac). Las formas figurativas pueden, sin embargo, ser bastante imprecisas para evocar a su vez y prolongar las sugerencias musicales sin «ilustrarlas» (Alexeieff).

De todas formas, estos modos de «pictorización» toman a la obra musical por fuente de inspiración.

La *asociación* propiamente dicha no ha sido obtenida más que en el plano de un movimiento sinfónico que formaliza una acción dramática cualquiera (Eisenstein). Pero volvemos a encontrar (a grandes rasgos) las condiciones del drama lírico: las imágenes muestran los seres en acción, un movimiento cuyas cadencias son ampliadas por el ritmo musical, pero cuyo ritmo primero queda asegurado por el desarrollo de la acción representada.

Ahora bien, nosotros aquí nos hemos preguntado:

¿No sería posible *asociar* imágenes y música desarrollando por ambas partes una *misma estructura rítmica,* sin que las imágenes tengan la obligación de «contar» nada, sino de evocar, de sugerir como un poema? ¿Sin que estén cargadas de un poder dramático cualquiera y sin que puedan —aunque concretas— quedar sometidas a la ilustración irrisoria de la música?

Este es el problema que siempre ha llamado nuestra atención y por esto a partir de 1932 tratamos de realizar *Pacific 231*[48].

El lector nos hará el favor de excusarnos por recurrir aquí a nuestras propias obras. No son más que ensayos desiguales que no pretenden en modo alguno haber agotado la cuestión ni resuelto el problema. Pero como fueron las únicas que se intentaron en este sentido, forzoso nos es hablar de ellas. Pese a todo, nos referiremos especialmente a las *intenciones* que las suscitaron.

En primer lugar, eliminamos las formas «puras», por ser incompatibles con los datos del problema. En efecto, se vio que no hay más ritmo ni expresión definibles en una serie de grafismos cuasi geométricos que en una serie de fonemas que quieren ignorar la semiología del lenguaje (letrismo). Por esto,

---

[48] Este film no pudo ser realizado hasta 1948.

semejante desarrollo exige una significación musical que se convierte en la suya propia, o, dicho con mayor exactitud, que hace el papel del «contenido emocional». Es evidente, sin embargo, que en la medida en que no se exige a estos grafismos nada más que ser un *acompañamiento,* esta fórmula es con mucho la mejor. Ninguna forma concreta captada en la realidad del mundo y de las cosas tendrá nunca la flexibilidad de las curvas dibujadas según el arabesco musical, siguiéndolo punto por punto, percusión por percusión. No se maneja la naturaleza tan fácilmente como el pincel...

Pero no se trata de acompañar la música, y mucho menos de ilustrarla. Se trata de *asociar* dos formas expresivas partiendo de *una misma estructura rítmica fundamental,* siendo entonces la música menos un «soporte» que un contenido paralelo que ajusta al desarrollo cinematográfico la noción de temporalidad que le faltaba.

En efecto, si en un film el ritmo queda definido por la marcha dramática de un acto «en devenir», cuando las imágenes no cuentan nada se manifiestan incapaces de asegurar el «devenir» del poema al faltar relaciones perceptibles referidas a una unidad de medida nítidamente experimentada. En última instancia, al no ser la progresión visual el resultado de una exigencia lógica, se puede montar la película siguiendo un orden *cualquiera;* sea cual sea la estructura adoptada, el ritmo *efectivamente sentido,* es decir, reconocido como *necesario,* faltará siempre.

Se llega, por tanto, al mismo callejón sin salida que con los grafismos abstractos. Con la diferencia, sin embargo, de que las imágenes, al ser imágenes de algo, tienen al menos la calidad emocional de las cosas representadas; una calidad susceptible de adoptar un sentido en el curso del desarrollo cinematográfico. Se trata, por tanto, de otorgar a este desarrollo una determinada necesidad orgánica asegurándole un «devenir» a través del cual las imágenes encuentren el sentido que se desea que tomen. Ahora bien, esta impresión de «duración vivida» se le pedirá a la música. *La música dará a las impresiones visuales el contenido que les falta, otorgándoles los poderes de una cadencia perceptible.*

Dicho de otro modo, no se trata de poner las imágenes sobre la música, sino de introducir la música en una continuidad visual. ¡Pero no cualquier tipo de música! Porque si se quiere, en efecto, asociar las dos formas expresivas sirviéndose de una *misma espina dorsal,* es preciso que estas dos formas concurran a producir sensaciones análogas según sus medios respectivos, de tal suerte que las emociones provocadas se conjuguen, se correspondan o se completen en un «todo» unívoco.

Lo ideal, por supuesto, sería componer una obra original en la que imágenes y sonidos estuvieran concebidos unos en función de otros, y unos y otros asegurasen su progresión simultánea en la determinación de sentimientos o de sensaciones complementarias. Pero, aparte de que habría que ser a un mismo tiempo compositor y cineasta, nada demuestra que —siéndolo— se pueda alcanzar una habilidad igual en el manejo de las imágenes y de los sonidos.

¿Crear en colaboración? Indudablemente. Pero no puede hacerse sin pasar antes por numerosas dificultades: la principal consiste en que tampoco ahí puede demostrarse que a partir de un tema dado la sensibilidad del compositor y la del cineasta conseguirán mantenerse «en armonía» y crear una obra igualmente sólida por ambas partes. Es mucho más fácil para un músico orquestar la partitura de un compañero, pese a las diferencias de estilo o de temperamento (aquí las leyes son rigurosas) que traducir impresiones que no son las suyas. Para el cineasta, es lo mismo. Por supuesto, con ayuda del talento, concordar es siempre posible: el logro de *Alexander Nevski* lo demuestra. Pero esto exige un trabajo de largo aliento y, además, incluso reuniendo dos creadores tan notables como Eisenstein y Prokofiev la fusión perfecta no siempre es segura.

De ahí la necesidad —cuando no se dispone más que de medios materiales mediocres— de recurrir a obras conocidas que tienen la ventaja de poder ser *escogidas*. Estas obras no han sido hechas *para ello*, es evidente. Pero no creemos que eso sea un obstáculo infranqueable desde el momento en que el cineasta —y nunca se insistirá demasiado en este punto— no se proponga en modo alguno «traducir» las sugerencias del compositor, sino significar sentimientos *personales* a través de la partitura. La única y evidente necesidad es que haya, o pueda haber, comunión de espíritu, correlación o correspondencia entre las emociones determinadas por una y otra parte.

Un coreógrafo tiene perfecto derecho a crear una obra personal a partir del *Lago de los cisnes* o del *Prélude à l'après-midi d'un faune*. ¿Por qué no va a poder hacer el cineasta otro tanto? ¿Por qué algunos films amenazan con traicionar el pensamiento musical convirtiéndolo en una ilustración, y en un *sentido* inadmisible o erróneo? *Fantasía* lo prueba de sobra. De acuerdo. Pero esto lo único que denuncia es la obra, no el principio. ¿Sostendrá alguien que Chopin será menos traicionado de cualquier murguista que se proponga poner en *swing* o en *bee-bop* uno de sus estudios, que por un cineasta que trate de componer un «clima visual» sobre una polonesa o una mazurka?

Pero si se trata de «poner música» *en* imágenes, ¿por qué *partir* de la obra musical? ¿No sería más lógico proceder a la inversa? Nosotros no lo creemos.

En efecto, si se trata de desarrollar dos progresiones paralelas siguiendo un ritmo unívoco, conviene que la estructura rítmica satisfaga *en primer* lugar las exigencias musicales, las obligaciones escalares que imponen ciertas formas sin las cuales la música no existiría, mientras que la flexibilidad cinematográfica no plantea ningún problema. Sólo se exige esta estructura a una obra realizada por los motivos que acabamos de decir. De hecho todo ocurre, por supuesto, «como si» se partiese de la obra musical. Pero la inversa es igualmente verdadera. Supongamos lo siguiente:

Tras haber compuesto un poema cinematográfico sobre los movimientos de una locomotora, y tal que las relaciones de duración o de intensidad de los planos se vinculan a las condiciones escalares de la música —al menos el fraseado musical posible— hemos pedido a un compositor escribir, según la estructura adoptada, una partitura conveniente que determine sensaciones análogas. Este compositor, cuya sensibilidad coincide afortunadamente con la nuestra, ha escrito, por tanto, un movimiento sinfónico que, siguiendo nuestro film, se ha titulado *Pacific 231*.

Si las cosas hubieran pasado así (no es inconcebible, porque todo el mundo cree que la obra de Honegger fue escrita para *La rueda*), ¿qué hubiera cambiado? El resultado obtenido ¿no sería exactamente *el mismo?* Ningún músico tendría nada que decir, mientras que lo contrario hace protestar a algunos de ellos en nombre de la «sacrosanta» e intocable música...

Sin embargo hay una diferencia. Pero es de orden psicológico. Tras oír la obra musical *aisladamente*, el oyente ha podido construir a partir de ella un universo de impresiones y de correspondencias imaginarias *desemejantes* a las que el film le transmite, mientras que, si hubiera recibido al mismo tiempo la música y las imágenes, éstas, sin duda, hubieran sido más fácilmente admitidas. No hubieran venido a trastocar un universo subjetivo en alguna medida «predispuesto».

Lo cual sería grave si la obra cinematográfica pretendiera «explicar» algo, porque el cineasta se creyera depositario de verdades esenciales; si las imágenes se ofreciesen como una «glosa». Aunque tal idea se haya planteado en la cabeza de algunos espíritus limitados, ¿es preciso decir que no puede considerarse nada semejante? No se dice: «He aquí lo que el compositor ha querido decir... Esto representa aquello». Se nos hará el favor de pensar que tal estupidez está muy lejos de nosotros. En última instancia nos creeríamos en el derecho de decir: «He aquí lo que *nosotros* vemos; he aquí lo que la música *nos* sugiere». Obra subjetiva, por tanto; ¿y cómo no había de serlo? Pero ni siquiera eso es verdad; al menos *en ese sentido.*

Antes de ir más lejos, permítasenos decir lo siguiente:

En la única parte rítmicamente válida de *Fantasía,* Walt Disney asocia un episodio de *El cascanueces* a un ballet no desprovisto de cierta emoción plástica. Pero, por lo que a nosotros concierne, jamás nos habíamos imaginado esos peces chinos al escuchar a Chaikovski. Pero qué importa, si esta asociación es *válida,* puesto que arrastra nuestra imaginación y la colma mediante la unidad rítmica que compone, hallándose el ritmo modulado visualmente por medio de cosas cuyas cualidades emocionales están asociadas a la emoción musical. No por ello hemos de negarle nuestra adhesión, que sería total si las calidades pictóricas fueran semejantes; sin embargo, nuestra adhesión es total para con el film de Alexeieff, al que podríamos hacer las mismas observaciones.

¿Y por qué, dirán algunos, por qué peces chinos en vez de bailarines o mariposas? Bueno, ¿y por qué no? Admito esta subjetividad que no es la mía, dado que me satisface, es decir, con tal de que sea *admisible.* Y cuando en adelante oigo *El cascanueces, veo* la danza de los peces chinos, que me satisface, mientras que cuando oigo el *Ave María* de Schubert no puedo en ningún momento ver los merengues empalagosos con que el film nos anegaba. Toda la diferencia estriba ahí: no veo otra.

Para explicar el sentido y la orientación de mis búsquedas, dejando a un lado las razones que acabamos de exponer, es preciso, hablando en primera persona, abandonar por un momento la teoría para sacar a la luz los sentimientos personales.

Desde mi más tierna infancia, hay dos aspectos singulares del mundo y de las cosas que siempre me han turbado: por un lado los ritmos y los movimientos mecánicos cuya expresión se halla sublimada en la forma de esa máquina extraordinaria que lleva por nombre *locomotora* (a los seis años, como muchos niños de mi generación, soñaba con ser mecánico).

Por otro lado, más importante quizá, el aspecto universal, cósmico de los ritmos y de los movimientos de la naturaleza; los árboles, el espesor pánico de los bosques, y, sublimándolo todo como una especie de cristal mágico, la fuente. Es decir, el agua, viviente espejo del universo. A los doce años todo mi interés era ser astrónomo.

De ahí el incesante deseo de cantar a las máquinas y los reflejos en el agua. El origen de mis ensayos está ahí, y no en Abel Gance, en Honegger o en Debussy...

Evidentemente, tras haber descubierto —estéticamente— el cine en *La rueda* y en *Eldorado,* tras haber seguido los experimentos de Germaine Dulac, Ruttmann y Eisenstein, las obras de estos pioneros no dejaron de influirme en gran medida. Deseando, por tanto, organizar las imágenes de un poema visual —fueran concretas o abstractas— en torno a una estructura musical y pensando hacerlo con los reflejos o las locomotoras, el artículo de Honegger vino a reforzar mi idea: la suerte quiso que fuera precisamente lo que yo necesitaba. Y, por tanto, con su total asentimiento rodé *Pacific 231* en agosto de 1948, tras veinte años de haberlo deseado: salvo él, ningún músico, ningún productor, ningún cineasta comprendió nada hasta entonces de lo que yo deseaba emprender, pese a mis reiteradas explicaciones e intentos. ¿Debo sorprenderme al comprobar que la mayoría de los críticos e incluso de los músicos no han comprendido ninguna de mis intenciones una vez realizados los films? Sólo los han comprendido —y los han admitido perfectamente— aquellos a quienes fueron presentados tras toda una serie de explicaciones.

Algunos simples dirán: «si una obra para ser comprendida exige tantas explicaciones, es que ha fracasado». Puede ser. Pero, sin poner en tela de juicio los méritos relativos de estos films, pienso que se trata menos de fracaso o de logro que de una cuestión de principio absolutamente extraña a la mayoría de las personas que, ante las imágenes, sólo pueden pensar en términos de «representación» o de «ilustración», en vez de hacerlo en términos de movimientos plásticos, figuraciones simbólicas, equivalencias rítmicas, etc. Para que puedan hacerlo se necesitan «abstracciones» que liberen su mirada de las cosas miradas y que, carentes del deber de figurar, estén desprovistas del poder de significar.

Sigamos primero el desarrollo formal de estos ensayos.

Hace un momento hemos dicho: dado que una obra preexistente debe ser escogida para tener el puesto de ordenador rítmico en la constitución visual, todo ocurre «como si» se partiese de la obra musical. En efecto, prácticamente y por necesidad, se vuelve a esta frase. Conviene, por lo tanto, seguir el juego. Y en primer lugar respetar la partitura aceptándola tal cual es. Si la intención —cinematográfica antes que nada— no consiste en «servir» a la música, sino antes bien, en «servirse de la música», conviene no perjudicarla.

Para expresarse, la música no tiene que pasar por el atajo de la referencia precisa a las cosas. Por tanto, no se trata de añadir nada a una obra que se basta por sí misma.

«En el arte lírico, dice Étienne Souriau, la música se libra a sí misma de las necesidades propiamente descriptivas para aportar a la obra común la que sólo ella puede darle: esta variedad, esta franqueza o esta flexibilidad de ritmo». La descripción, la narración, son de la incumbencia de las palabras. Podrían también ser de la competencia de las imágenes. Pero sólo podrían serlo si se tratase, precisamente, de un drama lírico como *Alexander Nevski* o como *Robber Symphony*, donde la descripción no corresponde plenamente a la música sino a la acción representada. Sin acción no hay «descripción» posible.

> El peligro —muy real— de la transposición visual de la música al cine [dice precisamente Stravinski] reside en la tentativa permanente del film por «describir» la música. Lo cual es absurdo. Cuando Balanchine concibió la coreografía de mis *Danzas concertantes* (escritas primitivamente para concierto), abordó el problema en el plano arquitectónico y no en el descriptivo. Y su triunfo fue extraordinario por una razón excelente: descubrió las raíces de la forma musical, del juego musical, y las recreó en forma de movimientos. Sólo si el cine se inspira un día en caminos semejantes podrá esperarse llegar a un arte musical-cinematográfico satisfactorio e interesante.
> Echaré mano del vocabulario de la química para decir que mi ideal es una reacción química en la que un nuevo cuerpo resulta de la combinación de dos elementos igualmente importantes: la música y el drama. Y esto se opone formalmente a los métodos del cine, que se limita a sazonar con música un todo ya acabado, y se confiesa incapaz de crear cualquier cosa nueva[49].

Aun siendo regidas por la partitura en su naturaleza y su desarrollo, las imágenes de *Pacific 231* se ofrecen, por tanto, como independientes de la música en cuanto a las cosas representadas, es decir, como no ilustrativas por esencia. Parafraseando a É. Souriau diremos:

> No sólo decimos que los dos mundos, el musical y el cinematográfico, calcan sus formas el uno sobre el otro; o que el cineasta se inspira en el compositor; decimos que su intención expresa consiste en ofrecer hechos visuales suficientes por sí mismos para suscitar todo un mundo análogo al de la obra musical, aunque probablemente más preciso. Las imágenes y los sonidos se corresponden aquí no por calco del uno sobre el otro, sino como eco de un mismo universo que tanto el uno como el otro plantean[50].

Se trata, por tanto, de significar *en el espacio* un ritmo que se prosigue y se significa ya *en la duración*, de buscarle un *equivalente plástico* actuando de tal forma que los movimientos formales se asocien a las cadencias musicales como los planos del montaje a las frases de la partitura, mientras el carácter de las imágenes permanece en «resonancia» con el de las sonoridades paralelas.

Por supuesto, al ser las imágenes siempre imágenes *de algo*, conviene «abstractizar» lo real con objeto de borrar cuanto las cosas pudieran tener de excesivamente figurativo, sin que por ello pierdan jamás las cualidades emocionales debidas a su realidad tangible. Lo que debe retenerse es su movimiento, su ritmo, su tonalidad, mucho más que lo que representan, dado que la cualidad «de cosa» no es aquí indispensable sino en tanto que sustancia, no en tanto que objeto. En efecto, como magistralmente subraya Gaston Bachelard, «sólo una materia puede recibir la carga de las impresiones y de los sentimientos múltiples; sólo los valores sensuales dan correspondencias. Los valores sensibles sólo dan traducciones». Por ello, es necesario añadir a la *percepción* del movimiento la *sensación* de la cosa en movimiento; pero sin que esta cosa intervenga de otra forma que por su valor sensual, que ella nos ofrece, y que nos colma. Por este motivo, nosotros buscamos las correspondencias plásticas en el seno de la realidad material más que en grafismos abstractos, y por eso escogimos cantar el movimiento de las *cosas*, el único que puede tener un *sentido*.

Es preciso que las cosas aparezcan como la eclosión del *qualia* sonoro en una realidad concreta sometida a sus leyes; una realidad que entonces se trueca en la «espacialización» de la música, que presta duraciones relativas a los momentos representados.

Así, la locomotora lanzada a toda velocidad debe «construir» la sinfonía a merced de su marcha jadeante, como si la partitura fuese el resultado de la organización singular de los planos. El espectador debe olvidar que la música es obra de un compositor, producto de una orquesta; la debe percibir como si fuera la expresión sonora de las cosas en movimiento.

De este modo, la realidad concreta, fuente de las imágenes del film, se halla afectada por un coeficiente de irrealidad que la ayuda a «sublimarse» a través de un ritmo que la trasciende. Se llega a componer una arquitectura abstracta con lo real concreto sin que esto deje por un instante de ser lo que es: el movimiento combinado de raíles y cambios de agujas, captados en primeros planos, constituye un ballet de líneas que se entrelazan, de cruces que se hacen y se deshacen al paso de la música, aportando una emoción «objetual» transfigurada por el ritmo que las arrastra.

---

[49] Ingohf Dahl, entrevista con Stravinsky, en *Cinema*, Nueva York, 1946.

[50] É. Souriau, *La correspondance des arts*, 133.

El problema consiste, por tanto, en asociar en el espíritu del espectador, gracias a un *mismo* desarrollo rítmico, los choques emocionales producidos por las imágenes y por la música, en hacer que sean de la misma naturaleza o complementarios en su producción simultánea. Se trata de encontrar para esto una cualidad común a dos percepciones, a dos elementos que poseen dos sentidos diferentes; de definir las relaciones —*arbitrarias pero aceptables*— entre cosas que se desarrollan en el plano visual unas, en el plano auditivo otras, y de crear de esta forma una emoción que no podría ser ofrecida ni por la música ni por las imágenes solas, sino por su constante relación, por su superposición en la conciencia. El arte consiste en asociar estas impresiones, en unirlas en un «todo» unívoco a fin de que se vuelvan indisociables en el espíritu de quien las percibe simultáneamente. En hacer de modo que no se sepa muy bien si se *oyen las imágenes* o si se *ve la música*...

Cuando la asociación está lograda,

> procura esa satisfacción propiamente artística que consiste en percibir la diversidad en la unidad, lo divergente en lo simultáneo, la eclosión del instante en el tiempo (Pierre Schaeffer).

Evidentemente, si la obra musical se basta a sí misma, el film debe poder prescindir de ella justificando la estructura que le toma en préstamo. Sólo le falta entonces la necesidad rítmica a la que hemos aludido, sin tener en cuenta, por supuesto, los poderes emocionales debidos a esta música misma.

En *Pacific 231* este problema fue eludido. En efecto, si el film no cuenta nada, *describe* un movimiento que la música *constituye*. La locomotora con su tren se dirige hacia una meta precisa. Hay un punto de partida, una curva ascendente y una llegada; de ahí, una orientación *a priori*. El film puede pasarse sin la música —aunque sufra alguna pérdida— tanto más en la medida en que este movimiento justifica el ritmo que le es impuesto, dado que lo implica necesariamente.

Por otra parte, aunque algunas secuencias (temas de los cambios de agujas, del paisaje, de la carrera a toda velocidad) están bastante logradas en cuanto a las vinculaciones audiovisuales, el conjunto es deficiente. La falta de medios, la carencia de planos previstos que no fueron rodados, obligaron al relleno con otros planos que no ajustan. Pero la razón esencial es que la obra de Honegger es una *sinfonía*. Por tanto, está compuesta de muchos elementos simultáneos que juegan unos con otros en el interior de la partitura. Los diferentes temas no sólo se entrecruzan sino que con frecuencia se yuxtaponen (realizando entonces ese *contrapunto* de que hablábamos en el capítulo anterior) y es imposible ofrecer su equivalente visual, ya que la imagen sólo dispone de un solo cuadro. Hay que escoger, por tanto: o bien seguir el tema dominante y abandonar los otros; o bien mostrar la máquina en un campo total donde el espectador distinga los detalles según la continuidad musical. Pero en este último caso, las cosas representadas toman un carácter anecdótico fuera de lugar. Se hubieran debido evitar —o eliminar— las imágenes de este género, que perjudican considerablemente la estética del film. Y así llegamos a la misma conclusión que en otro capítulo: «No se toca una sinfonía al piano». Para este tipo de ejercicio sólo la polivisión permitiría un resultado aceptable, dado que entonces los distintos temas podrían ser desarrollados simultáneamente en los tres cuadros de la triple pantalla.

Este ensayo muy imperfecto, muy incompleto, exigía, por tanto, otro que estuviera en mayor relación con las condiciones «monódicas» de la pantalla simple.

Sin embargo, antes de llegar a Debussy, debemos ajustar cuentas con una crítica que generalmente nos fue dirigida y que testimonia una total incomprensión hacia este género de búsquedas. A saber, que en lugar de buscar el sincronismo de las imágenes y de los sonidos, hubiéramos debido «jugar al contrapunto», es decir, buscar los efectos de contraste.

Recordemos que estos efectos, con frecuencia deseables cuando se trata de una música de acompañamiento, consideran relaciones de sentido y no relaciones de *estructura:* un aire animado puede contrastar con un suceso triste o lánguido, testimoniando así una consideración irónica respecto a la situación. Pero el contraste se da entre una determinada cualidad emocional determinada por la música y una cierta cualidad emocional determinada por lo que es *mostrado* o *contado*. La música contrasta con el *sentido del drama* y no con la *estructura* de las imágenes. Por supuesto, un aire ligero o irónico supone otro ritmo distinto a un acontecimiento enternecedor. Pero precisamente entonces el film y la música se desarrollan según una estructura *diferente*. Y si tienen una estructura diferente no pueden tener —¿y hay que precisarlo?— el mismo desarrollo rítmico.

Ahora bien, el problema no consiste en jugar con las relaciones de los *dos* ritmos paralelos, cosa muy fácil, sino en desarrollar en torno a una *misma* espina dorsal expresiones *análogas* con medios *diferentes*. Por tanto, es indispensable que los movimientos —cadencias o «frases»— estén en sincronía constante a poco que se pretenda que exista armonía entre ellos. Un ligero desfase no produce ni contraste ni contrapunto emocional, sino simplemente el efecto desagradable de un film mal doblado. Y cuando un desfase *sensible* no crea discordancia —cosa bastante rara—, todo ocurre como si se tratase de *dos* ritmos paralelos, lo que equivale a suprimir el problema o a remitirlo al de la música de cine.

Evidentemente, se pueden obtener ciertos efectos de un desfase momentáneo —cosa que a veces hemos hecho— pero a condición de que se produzca en un sincronismo de conjunto. Con peligro de repetirnos añadiremos que incluso *en el caso de la ilustración más anodina*, incluso cuando las imágenes muestran lo que la música tiende a sugerir, se trata siempre de un punto visual contra un punto musical, es decir, de un efecto de contrapunto —bueno o malo— *en el sentido exacto de la palabra*.

Al ser *Pacific 231* dinámica por esencia y justificar visualmente determinado ritmo, era preciso que desarrollase una serie de impresiones susceptibles de una simbología profunda pero cuyo movimiento, replegado sobre sí mismo, *exigiese* el apoyo de la música para ordenarse en la duración sensible. El poema del agua parecía responder a tales exigencias. Además, no hemos partido de unas piezas de Debussy, hallando luego las correspondencias ingenuamente sugeridas por las denominaciones acuáticas, sino del tema del agua, justificando las sonoridades cristalinas de Debussy, el espejeo de sus acordes —opuestos a los acordes clásicos tallados en mármol—, las fuentes y los reflejos, las transparencias del agua viva.

El objeto del poema, su aspecto «esencial», consistía en invitar a cuestionar la realidad «cósica» del mundo y de las cosas por medio de las mismas cosas; de fabricar lo irreal con lo real, y, para utilizar la expresión nietzscheana, «llevar el mundo fenoménico hasta el límite en que se niega a sí mismo y trata de entrar en el seno de la verdadera y única realidad»[51]. Por eso es tan engañoso el título *Images pour Debussy*[52]. Permite entender imágenes compuestas *para* la música mientras que —más aún incluso que en *Pacific 231*— se trata de *utilizar* un armazón musical como fundamento dinámico de un desarrollo visual; de integrar los temas, ritmos y sonoridades debussianos en una metapoética del agua.

Nada acuático hay en efecto en los *Arabesques*, a no ser el cromatismo fluido y continuo del abanico sonoro. Pero no es por azar —ni siquiera por una razón musical— el que, agrupando en un mismo film *En bateau*, *Arabesque en mi*, *Reflets dans l'eau*, *Arabesque en sol*, hayamos partido de imágenes concretas, descriptivas y casi «ilustrativas», para dirigirnos progresivamente, mediante un estrechamiento continuo de los planos, hacia una figuración abstracta, no escogiendo de ellas por último sino detalles considerablemente aumentados. Lo cual en modo alguno es vano, dado que hemos partido de la representación de cosas *materiales* —el río, los árboles inclinados sobre el curso de agua— para volver a tomar los mismos elementos reflejados, luego los reflejos mismos que, invertidos, sustituyen a la realidad para ofrecer un universo líquido semejante y sin embargo diferente.

La imagen cinematográfica se convierte entonces en una «imagen de la imagen de las cosas». Nos obliga a referirnos a ellas proyectándolas en lo imaginario:

Referido a su movilidad fenoménica, lo real vuelve a encontrar, más allá de las apariencias fugaces, las vibraciones que lo componen y se reconoce como función de un momento de universo. Pero al sustituir la temporalidad subjetiva al tiempo real, de igual forma que el reflejo sustituye a las cosas, esas cosas, convertidas en imágenes, parecen identificar su movimiento con el ritmo universal: un ritmo fluido y continuo que debilita y disuelve todos los ritmos y que, pareciendo venir «del interior», se convierte en una especie de transfiguración *en la figuración*. Las cosas se proyectan a través del movimiento que expresan y que las significa: la movilidad turba su apariencia y traduce la aspiración dinámica de una perfección que se busca, tiende hacia la calma reconquistada, se vuelve a tomar y prosigue el reposo en la eternidad del movimiento.

El agua se convierte en el espejo de una naturaleza que se contempla y el mundo es como «un inmenso Narciso que se piensa»[53]; porque la idea del «doble» ha nacido en el agua de las fuentes, y quizá también la idea del alma, que no es más que su fijación espiritual. Pero en esta materia que se desvanece, la imaginación de las formas sigue siendo consecuencia de la imaginación de la materia: el alma no es más que un reflejo.

---

[51] F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*.
[52] Sólo lo admitimos por necesidad «comercial».

Por tanto, y ante todo, se trata de una especie de ensoñación contemplativa: una persecución del movimiento bajo la apariencia de las cosas, de la esencia de las cosas bajo la apariencia del movimiento: un movimiento que transfigura lo real inmediato y busca en la materia «el inconsciente de la forma», por emplear la expresión de Gaston Bachelard[54].

Se trataba de crear una especie de vértigo, de hechizo progresivo en medio de una naturaleza desustancializada percibida a través de un ritmo que pareciese emanar de ella. De igual forma que lo real reflejado se funde en la sustancia líquida que lo sostiene, así las imágenes se funden en el ritmo musical que se afirma tras ellas. La música entonces se convierte en fuente de vida: en el punto de partida de cada «fragmento» las imágenes, en principio inmóviles (fotos fijas), se animan con las primeras sonoridades que, de este modo, parecen despertar la naturaleza dormida.

Por supuesto, estos films son muy cortos, pero «un charco de agua contiene un universo, un instante de sueño contiene un alma entera y el hada de las aguas, guardiana del milagro, tiene todos los pájaros del cielo en su mano» (Gaston Bachelard).

Ver, por tanto, estos films de una manera realista o como un «acompañamiento musical» es convertirlos en algo absurdo. Es no ver más que una serie de reflejos, de movimientos acuáticos que inscriben sus arabescos en un ritmo preestablecido. Teniendo en cuenta las «liquideces» debussianas, podría uno preguntarse por qué estos movimientos de agua en vez de otro elemento, por qué estos movimientos de «cosas» en vez de formas abstractas, puesto que finalmente, desde el estricto punto de vista «lineal», *Arabesque en sol* conduce a la abstracción pura por medio de elementos concretos. Aunque esto permite al film tener un valor emocional propio y poder, llegado el caso, prescindir de la música, conviene considerarlo en sentido inverso: como una especie de interpretación simbólica del universo en la que el autor persigue el «fantasma real de su naturaleza imaginaria» y en la que viene a inscribirse un ritmo musical que le presta su orden y su temporalidad.

Desde el punto de vista cinematográfico —o de la concordancia audiovisual— sólo deben retenerse *Reflets dans l'eau* y *Arabesque en sol*, los únicos que logran una perfección relativa, conforme al menos con las intenciones que los suscitaron. Hay que lamentar, sin embargo, que estén en blanco y negro, pues el color hubiera permitido toda una gama de matices que nos estuvieron prohibidos. Los demás ensayos son desiguales, o, simplemente, fracasos[55].

De cualquier forma, y sean cuales fueren los méritos o los defectos de estos ensayos —y aunque este tipo de films sólo pueda darse de forma excepcional— creemos firmemente que la unión de la música y de las imágenes permitirá volver a encontrar «la embriaguez de los transportes frenéticos, el salvaje delirio de la locura sagrada y la belleza del éxtasis dionisíaco», como dice Mario Meunier sobre el orfismo y los sortilegios antiguos.

Se trata, evidentemente, de un arte obsesivo, hipnagógico, una manera casi demiúrgica de arrancar a la naturaleza de sí misma, de sus apariencias, para reencontrar su significación magistral en una emoción no recibida ni reflejada sino impuesta y sufrida. Sin embargo, si hay que jugar con la simultaneidad de las percepciones y, en cierto sentido, «forzar» la conciencia del espectador, será a condición de crear en su espíritu relaciones tales que susciten una reflexión basada en la emoción y que no encierren su imaginación en una representación fija, sino, por el contrario, que la provoquen dejándola en libertad de evadirse más allá de los caminos trazados.

---

[53] Según la expresión de Joachim Gasquet (en *Narcisse)*.

[54] Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*.

[55] Especialmente los reunidos bajo el título *Rêverie de Debussy*, realizados por deber para con el productor. Otro ensayo realizado en polivisión, *Symphonie mécanique*, debía teóricamente ser el más interesante de todos. En 1950 concebimos una primera versión con Arthur Honegger: las tres pantallas debían permitir las armonizaciones deseadas. La enfermedad y luego la muerte del compositor vinieron a perturbar el proyecto. Realizado en 1955 a partir del tema inicial, me pareció que, a falta de un Honegger o de un Stravinsky, la música concreta estaría probablemente más de acuerdo con los ritmos utilizados. Pierre Boulez escribió, por tanto, la partitura, pero hay que admitir que ésta no «entra». Se separa sin cesar del film y demuestra precisamente que los efectos llamados «de contrapunto» son imposibles en este género de ejercicio, dado que la dislocación reemplaza constantemente a la unidad buscada. Lo que se cuestiona no es la obra del compositor, sino el principio adoptado, del que nosotros somos tan responsables como él. Y lo que es más, la proyección de este tríptico en la única sala equipada para el caso (Studio 28) se hizo casi imposible por razones de «prelación» sobre las que no podemos demorarnos aquí. Por tanto, nos vimos obligados a montar una versión reducida para una pantalla simple, que para nosotros no posee ningún valor ni sentido alguno.

Por último, concluiremos con una observación no exenta de interés:

Mientras la mayoría de los críticos no han visto (o no han querido ver) en estos ensayos más que un intento de armonización, André Bazin y Henri Agel, defensores del «espiritualismo», fueron los únicos que adivinaron tras las imágenes la voluntad de aprehender la esencia de las cosas:

> Es precisamente esta disponibilidad rítmica de la materia lo que contribuye en grado sumo a vaciarla de su realismo, a hacer surgir de ella una especie de principio primero por referencia al cual la realidad material no sería más que secundaria. El reflejo se afirma primero en ritmo. El agua, referida a esta esencia, no es más que un accidente. Como la imagen del cielo en el agua, la relación de la idea con el objeto se halla invertida. Es el mundo sensible el que no es más que el reflejo y como el epifenómeno de una musicalidad esencial (A. Bazin).

> El segundo fragmento nos orienta hacia la aprehensión de esta noción de fluidez, y con el *Arabesque en sol* vamos a ver afirmarse lo que presentíamos, la puesta al día de una especie de idea platónica del movimiento, de un principio primero cuya realidad visible no es más que la emanación [...] Despojando a la substancia de todo cuanto no es esencial, o más exactamente, de todo cuanto no es esencia, Mitry nos introduce en el universo de Platón y de Pitágoras (H. Agel).

Uno y otro han comprendido perfectamente que no se trataba de una glosa o de una «explicación» de la música como los ingenuos han podido pensar, sino de un universo maleable que, *poseído por la música*, es decir, por el ritmo extraía de este hecho un sentido, una significación cósmica.

Por supuesto, al no ser comprendida la esencia por nuestros dos críticos más que desde su acepción platónica, no han visto —y estaban en su derecho— otra cosa que la evidente revelación del «alma universal», principio sobre el que ellos han fundado su estética, mientras que en mi opinión la «esencia de las cosas» atestigua la fragilidad de las apariencias y testimonia una operación de conciencia realizada sobre la relatividad de los fenómenos. Pero al hallarse muy extendida en los espíritus esta «idea» platónica, resulta divertido comprobar hasta qué punto los defensores del materialismo histórico o del positivismo se han guardado de poner el dedo en la llaga, temiendo reconocer ahí una significación idealista contraria a sus convicciones profundas: no vemos sino aquello en lo que creemos, no admiramos sino lo que nos halaga...

LXV. CONCLUSIONES SOBRE EL RITMO

«El ritmo, dice Gisèle Brelet, no puede ser dado; es siempre el fruto de una actividad que lo crea y se refleja en él, una duración a un tiempo inteligible y vivida.» Sin embargo, si resulta evidente que el ritmo es el producto de una actividad perceptiva que agrupa las duraciones según formas distintas o asimilables entre sí, esta actividad sólo puede producirse a partir de un dato que la permita. En otros términos, el ritmo es *correlativo* a una organización de las cosas —y por tanto a la actividad perceptiva que de ella se sigue— y a una actividad *motriz* que se refleja en ella porque es vivida.

Las estructuras rítmicas son formas *pregnantes*, como han demostrado los trabajos de Paul Fraisse. Suponen una formalización necesaria repartida en tiempos fuertes y tiempos débiles e implican una *distinción* suficiente entre los tiempos contrastados, así como una asimilación que tiende a suprimir o a reducir las diferencias mínimas entre los tiempos de igual naturaleza. Esta forma *a priori* explica la ritmación espontánea de los tiempos isócronos (tales como los ruidos de las ruedas en los raíles de los trenes).

> Las leyes que gobiernan la organización rítmica no son particulares [precisa Paul Fraisse]. No están vinculadas al carácter *temporal* del ritmo, sino a nuestra percepción de *stimuli* independientemente de la naturaleza de éstos. Estas leyes son las de asimilación y de distinción que pueden ser interpretadas como formas dinámicas del campo perceptivo *(Les structures rythmiques).*

La cadencia de los movimientos sucesivos es, por tanto, consecuencia de nuestras capacidades de percepción. Al definir las distinciones y las asimilaciones posibles, éstas organizan los *stimuli* sucesivos según grupos convenientes que responden, en el orden temporal, a las formas inmediatas de las estructuras espaciales. Los procesos de esquematización perceptiva tienden, en efecto, a organizar las formas en el espacio y en el tiempo según grupos netamente diferenciados.

La periodicidad es el carácter más evidente del ritmo, pero no lo constituye. Puede haber ritmo sin retornos periódicos y sin relaciones rigurosamente proporcionales. Pero entonces el ritmo deberá ser entendido en su sentido más general: el de un transcurso del tiempo según una sucesión de duraciones alternadas y relativas entre sí. Es «el orden en el movimiento» según la definición platónica más simple, una forma mediante la cual el «devenir» se afirma y se organiza en la duración.

En esta acepción, el film puede ser considerado como un desarrollo rítmico: una continuidad alternada por el tiempo de las secuencias, alternado a su vez por el tiempo de los planos. Pero, como subraya P. Fraisse, «cuanto menos coactivo es el dato sensorial tanto mayor es la influencia de los procesos perceptivos e incluso de las actitudes o de la personalidad del que percibe». Ahora bien, la imagen cinematográfica, por la significación y el valor objetivo de su contenido, es lo más coactiva posible. Ninguna similitud, por tanto, entre el ritmo cinematográfico y el ritmo musical que implica relaciones proporcionales y retornos periódicos. Si es organización de puras relaciones, el ritmo específico no puede utilizar en la constitución de estas relaciones sino elementos sin significación precisa, desprovistos en todo caso de cualidades objetivas nítidamente definidas. Los sonidos responden precisamente —y solamente— a estas exigencias.

Cuando el ritmo utiliza elementos concretos que tienen por sí mismos un sentido, no puede significar «por sí mismo»; *organiza significaciones.*

Las experiencias de P. Fraisse han demostrado que en todos los casos —cualquiera que sea el *tempo* adoptado— las relaciones musicales entre los tiempos cortos y los tiempos largos son poco más o menos de simple a doble (como en la prosodia grecolatina, que de ello había hecho una ley, precisamente porque entonces no había diferencia nítidamente marcada entre música, canto y prosodia, cuyos elementos eran análogos). A consecuencia de ello estas relaciones son siempre nítidamente percibidas, dado que están nítidamente diferenciadas por la actividad perceptiva misma.

Abramos un paréntesis. Al comparar el ritmo visual y el ritmo musical, hemos hablado (XLV) de relaciones temporales ínfimas que serían perceptibles por un oído ejercitado pero imperceptibles a la mirada. Entendámonos. Las relaciones de que aquí se trata consideran las «células rítmicas» formadas de dos o tres tiempos (uno fuerte y otro, o dos, débiles), como un pie en prosodia clásica. Ahora bien, el ritmo de un verso y, por extensión, de un poema, no es un yambo o un troqueo, sino la organización de éstos en la frase. Lo mismo ocurre en música. Lo que hemos propuesto frente a esto es el ritmo de una *frase* musical cuya duración global, referida a la de otra frase, puede atestiguar una diferencia mínima, perceptible sin embargo por el oído, mientras que una diferencia semejante no es sensible a la mirada. Pero prosigamos.

Al parecer, el tiempo «corto» está en la base de la composición rítmica debido a su brevedad, que es una duración percibida espontáneamente. No obstante, aunque esto sea verdad en música, no puede serlo en cine. En efecto, un plano cinematográfico no puede ser identificado (especialmente en cuanto a valor temporal) con una nota o con una sílaba. Estas son casi instantáneas (de 1/5 a 1/10 de segundo), mientras que el plano más corto debe tener una duración necesaria para percibir su contenido. Salvo cuando se trata de un efecto de percusión visual obtenido con planos cuyo contenido formal es entonces extremadamente simple, los planos más cortos rara vez son inferiores a 1/2 segundo (12 imágenes). Son, por tanto, mucho más largos que los tiempos musicales más largos o que los fonemas más extensos. La duración de los planos cortos varía de 1/2 segundo a 3 segundos. Los planos largos, que duran generalmente entre 10 y 40 segundos pueden fácilmente superar el minuto cuando se trata de un «campo total», y excluimos la duración de un trávelling porque en ese caso se trata de una sucesión ininterrumpida de planos diversos. Pero por muy evidente y sensible que pueda ser, la diferencia entre dos planos, uno de 30 segundos y otro de un minuto, es mucho más *inteligible* que *perceptible*, al menos en el sentido rítmico de la palabra, es decir, como duración relativa *exactamente percibida*, tanto más cuanto que el contenido de estos planos influye, como ya hemos señalado, sobre la impresión de duración que producen.

Por otro lado, aunque como en todas las artes rítmicas, no hay en el cine más que dos tiempos —largo y breve—, las relaciones métricas no son homólogas a relaciones de intensidad. En prosodia el tiempo fuerte (o acentuado) es identificable a una larga, el tiempo débil a una breve; en música ocurre lo mismo. En cine, por el contrario, el plano largo es con frecuencia el menos intenso, y la fuerza percutiente del plano corto (sobre todo si se trata de un primer plano) genera casi siempre un incremento de intensidad. Y lo que es más, las relaciones de plano largo a plano corto no son las de simple a doble, ni siquiera son exactamente proporcionales. La duración relativa de los planos sólo es perceptible por mediación de una acción a la que los valores temporales *añaden* un *qualia* que se limita la mayoría de las veces a amplificar las significaciones dadas. Al no poder ser sometidas éstas a relaciones independientes de su sentido, se deduce que son las relaciones temporales las que están determinadas por las necesidades expresivas del dato concreto aunque, a su vez, ellas puedan modificar el sentido primero. El ritmo es entonces función de este dato y las significaciones que se esperan que tome gracias a esta organización sensible. El valor coactivo de la imagen hace que el ritmo se subordine por necesidad a la cosa vista, y la actitud del que percibe carece de influencia —o casi— sobre la sensibilidad temporal. De ahí resulta que en cine se trata mucho menos de una estructura *rítmica* que de una estructura *ritmada:* de ahí, además, la infinita diversidad y la libertad métrica de una serie de relaciones *no significantes por sí mismas.* El ritmo cinematográfico —ya lo hemos dicho— es consecuencia de un orden necesario y no de una estructura organizadora que ostentaría la primacía sobre lo que organiza.

Al ser el ritmo —en el sentido exacto de la palabra— un fruto de la discontinuidad de los tiempos ordenados según ciertas relaciones, se deduce que allí donde no hay discontinuidad no hay ritmo posible. Ahora bien, al adoptar el film más y más el desarrollo continuo de la narrativa, es decir, al adoptar la duración psicológica, las relaciones de tiempo no son apenas sentidas hoy más que a través de las modificaciones de los cuadros y de los espacios. Por otro lado, hay varias formas de organizar el devenir cinematográfico.

En principio, el paso constante de un plano a otro determina una especie de balanceo semejante al movimiento pendular. La diversidad de las relaciones de duración o de intensidad de los planos sucesivos crea modulaciones variadas a partir de esta sensación de balanceo que su sucesión provoca de modo ineluctable. De ahí una sensación de ritmo vago e impreciso. El ritmo cinematográfico nace, por tanto, de una arritmia fundamental. Incesantemente modulado por los cambios de plano, el desarrollo visual se identifica con el de las cadencias «libres» de la prosa poética. La cosa es más perceptible aun en el caso de las tomas de vistas móviles, donde la modificación constante del campo (y por tanto de las formas) determina una «corriente» fluida y continua. El ritmo entonces se desvanece en un desarrollo temporal cuyas cadencias están únicamente regidas por las transformaciones espaciales[56]. En el cine, que se basa en datos concretos, la asimilación y la distinción son aseguradas por las cosas representadas mucho más, evidentemente, que por la duración de su representación. Sin embargo, incluso en el caso de los trávellings hay en la continuidad de las imágenes una discontinuidad relativa que asegura cierta noción de ritmo.

Ya hemos visto que el *presente* se reduce a lo que puede estructurarse de modo inmediato, es decir, al campo perceptivo. La duración de este tiempo presente es la de nuestra percepción misma, la cual supone —e implica— la memoria inmediata: lo inmediatamente percibido sostiene lo percibido en trance de percibirse y asegura la continuidad de la percepción. Pero hay cierta discontinuidad en la percepción de lo sucesivo porque el «tiempo de percepción» implica una serie de «momentos» que se basan en la duración de igual forma que el «campo perceptivo» se basa en el espacio: ambos aseguran de este modo la aprehensión de un *continuum* homogéneo[57].

Ahora bien, en el caso de las tomas de vistas móviles, donde se pasa continuamente de un campo a otro, la permanencia del cuadro subraya la modificación del contenido espacial. Este modo de descripción *continuo* presenta por sí mismo, por tanto, una sucesión de formas (y por supuesto de percepciones) *discontinuas.* En consecuencia, la variedad de las estructuras internas determina en el interior del «plano-secuencia» si no exactamente un ritmo, al menos una modulación rítmica evidente. Por lo demás, ya lo hemos dejado entender diciendo que un trávelling es una sucesión tal que cada imagen es como un plano distinto, de igual modo que un círculo es una sucesión de líneas rectas.

De todas formas, el hecho cinematográfico consiste en limitar el espacio y la duración de una forma arbitraria; en escoger —o más exactamente, en «construir»— un marco espaciotemporal privilegiado, y luego en establecer —en orientar— una continuidad gracias a la organización de una serie de cuadros desemejantes (o planos), es decir, gracias a una determinada continuidad afirmada por el ritmo.

Pero este ritmo puede, pese a todo, adoptar a veces la apariencia del ritmo musical, obedeciendo a estructuras análogas: fuga, andante o crescendo. No obstante, tales composiciones exigen planos muy breves, es decir, planos que no excedan de los tres o cuatro segundos en los tiempos más largos. Al referirse a duraciones cortas, las relaciones temporales son entonces netamente percibidas, y es notable que, en casi todos los casos, van del simple al doble, o al triple, como en las estructuras fundamentales. Se puede hablar entonces de «ritmo visual» en el sentido exacto de la palabra, hasta el punto de que las significaciones rítmicas, puramente emocionales, aventajan entonces casi siempre a la significación del contenido, hecho generalmente de movimientos puros o de impresiones fugitivas que vuelven periódicamente.

---

[56] Tenemos un ejemplo sorprendente en los trávellings de Alain Resnais *(Toute la mémoire du monde, Hiroshima, Marienbad).*

[57] Según P. Fraisse, el proceso perceptivo *completo* dura de cinco a seis décimas de segundo: alrededor de 12 imágenes. Pensamos —y lo prueban algunos films— que una forma simple puede ser percibida en 1/4 de segundo (seis imágenes). Evidentemente, cuanto más complejas son las formas, tanto más largo es el tiempo de percepción. Un segundo no permite asimilar un plano de conjunto algo cargado (dejando a un lado, por supuesto, todos los problemas de movilidad, dado que la percepción de algo en movimiento necesita un determinado tiempo de este movimiento).

«Cuando la música implica retornos periódicos e isócronos de tiempos fuertes, es decir, acentuados, esta música entraña una actividad motriz que se desarrolla en sincronía con los tiempos fuertes de la ejecución musical», dice P. Fraisse, añadiendo: «La educación y el sentido artístico permiten desarrollar sobre esta anchura de movimientos sincrónicos verdaderas melodías motrices como en las danzas rítmicas o los ballets» *(op. cit.).* Ahora bien, en estas formas de montaje, los acentos visuales actúan sobre nuestra motricidad como sobre nuestra sensibilidad orgánica, y el poder de estos efectos motores se encuentra incrementado por los retornos periódicos, de tal forma que el film puede darnos, en este caso, una sensación rítmica completa derivada de la sincronización de nuestra actividad con los *stimuli* del dato representado.

Un ejemplo perfecto (aunque asociado a un desarrollo musical que incrementa aún más el poder de estos efectos) nos es dado por la célebre secuencia del asalto de los caballeros teutónicos de *Alexander nevski.* Es también lo que nosotros hemos intentado hacer en los films de los que acabamos de hablar. Y las primeras aplicaciones prácticas de esta forma rigurosa *(El nacimiento de una nación, Intolerancia, La rueda),* hicieron suponer, como ya hemos visto, que el desarrollo cinematográfico podía calcarse sobre el desarrollo musical. Pero estos datos necesitan del montaje corto, y éste no es ni puede ser más que una forma excepcional, sólo adecuada a la expresión de movimientos rápidos o de instantes paroxísticos.

Sin embargo, aunque en los films de carácter lírico o épico el montaje corto no siempre se impone —e incluso se impone raras veces—, no ocurre lo mismo con los retornos periódicos, cuya alternancia acusa entonces la impresión de balanceo de que hemos hablado. Una auténtica impresión de ritmo es a menudo consecuencia de ello.

En el plano del contenido, estos retornos son como una especie de leitmotiv. Son hechos significativos cuya repetición acentúa el sentido y la intensidad dinámica (tanto como dinamógena), que subliman o magnifican de esta forma la acción representada.

Los ejemplos son innumerables. Recordemos, entre otros, los temas del viento y la arena, en *El viento;* de la nieve y de la ventisca en *Nanuk;* de la tempestad en *Hombres de Arán,* etc.

Si examinamos el montaje de la última secuencia de *El acorazado Potemkin* (dado que este film, una obra maestra notoria, nos ha servido de ejemplo en muchas ocasiones), nos daremos cuenta de que esta secuencia puede ser dividida según tres temas mayores —los montacargas, las máquinas, los cañones— cuya frecuencia modula los otros retornos periódicos, y luego se atenúa progresivamente para ceder el sitio al tema siguiente, que se encadena con el anterior y poco a poco le sustituye. Así (inmediatamente después de la orden de zafarrancho de combate):

1. *Tema de los montacargas*

Unos marinos corren por las crujías, atraviesan la cubierta posterior y ganan sus puestos. Los servidores retiran las fundas que cubren los cañones. *Los montacargas llegan con su carga de proyectiles.* Los marinos llevan en sus brazos los proyectiles con sus cartuchos de cobre. Un apuntador verifica la altura del cañón. Unos marinos corren por las crujías, descienden y llegan a la sala de máquinas. *Los montacargas se elevan.* El jefe de mecánicos recibe una orden y cuelga el teléfono. Dos adjuntos accionan unas palancas. En el puente, los cañones preparan sus piezas. Se percibe la escuadra en el horizonte. *Los montacargas llegan.* Los marinos traen los proyectiles. Un apuntador hace girar sobre su eje su cañón. *Los montacargas llegan.* Ante los cañones, los servidores extienden una lona. Los servidores ponen los proyectiles sobre la lona. Los artilleros apuntan su pieza. *Los montacargas llegan.* Los marinos empujan sobre sus raíles las vagonetas de los proyectiles. Dos hombres recogen la escala real y la extienden sobre el puente. A lo lejos la escuadra se aproxima.

2. *Tema de las máquinas*

En la sala de máquinas, el jefe de mecánicos transmite órdenes por teléfono. La aguja del manómetro avanza en el cuadrante.

Las bielas y los pistones en marcha rotativa (en el cigüeñal). En el puente, los montacargas llegan. Los sirvientes dirigen las vagonetas de los proyectiles hacia los cañones. La quilla del navío hiende las olas. *Las bielas y los pistones aceleran su cadencia.* Un espeso humo negro sale de la chimenea y gira entre las vergas. *Las bielas giran más de prisa.* La quilla del navío hiende las olas. En la pasarela de mando el observador mira por el telémetro. (La escuadra, vista por el visor del telémetro.) Los apuntadores, junto a su cañón, esperan. *Las bielas. Los pistones. El rotor.* Los servidores llevan los proyectiles. La quilla del navío hiende las olas. Huida de olas a lo largo del casco. La aguja del manómetro oscila al máximo. *Las bielas* (más deprisa). El humo arrastrado por el viento. La estela del navío. *Las bielas* (cada vez más deprisa). La quilla del navío hiende las olas. A lo lejos, la escuadra se aproxima. Los artilleros aguardan. *Las bielas a toda velocidad.* La escuadra está a tiro de cañón.

3. *Tema de los cañones*

Un montacargas trae proyectiles. Los sirvientes empujan las vagonetas. *Una torrecilla blindada gira sobre su eje en dirección de la escuadra.* Dos gruesas piezas, en la cubierta posterior, apuntan su cañón. Las bielas a toda velocidad. Huida de olas a lo largo del casco. *Otra torrecilla gira sobre su eje.* En la toldilla, un marinero envía un mensaje por telégrafo óptico. Los artilleros al lado de sus piezas esperan la orden. Un apuntador ajusta la línea de tiro. *La boca del cañón se yergue lentamente en dirección a la escuadra,* etc., etc.

Para dar a este montaje todo su sentido sería preciso, además de la anotación de estos retornos y de estos temas entrecruzados, anotar la longitud de los planos que se acortan a medida que crece la intensidad dramática o dinámica de su contenido. Anotar también la intervención de los planos largos que son como otros tantos calderones en esta sinfonía de movimientos. En efecto, al aparecer tras toda una serie de planos cortos, el plano largo parece «cubrir» su grupo, ser como su conclusión temática.

Por eso el plano final del primer movimiento (tema de los montacargas) descubre ampliamente el horizonte y muestra la escuadra en posición de combate llegando hacia el acorazado. Ahora bien, esta imagen, que deja en suspenso el curso probable de los sucesos, acusa una duración que adquiere pronto una resonancia trágica y subraya la angustia de los marineros. Con ella acaba la primera fase del zafarrancho de combate y, conclusión provisional, lanza la acción al segundo movimiento. Y así con el resto...

Evidentemente, los retornos periódicos no están siempre tan nítidamente señalados, y su cadencia, aquí, sólo se justifica por la tensión, la angustia, el paroxismo del movimiento épico. Es una pulsación rápida, una subida de fiebre que se acentúa hasta la solución final; los hurras de los marineros apiñados en la cubierta delantera del buque insignia y el lento y majestuoso paso del *Potemkin* hendiendo sobre el océano la sombra arrojada por los navíos de la escuadra.

En las películas de carácter simplemente lírico, el movimiento es más amplio. Así, en *Historia de Louisiana,* la llegada de los buscadores de petróleo es anunciada por un tema que viene a insertarse de pronto en la continuidad. Hasta entonces, ésta, siguiendo los desplazamientos de un niño por el bosque y los estanques tapizados de rosales, describía la vida tranquila y monótona de Louisiana. La reaparición de este inciso es tal que, poco a poco, el motivo mecánico se pone por encima del motivo natural, preludiando así la temática general de la obra: la violación de la naturaleza por el maquinismo, aunque la naturaleza conserve una ventaja provisional. Se ve, por tanto:

A. Entre los cañaverales, el niño divisa un pájaro y dispara (ruido de explosión).
B. A cien metros de allí, un surtidor de tierra asciende hacia el cielo.
A. El niño sorprendido escucha.
B. El viento de la explosión dobla los cañaverales. La tierra que se ha elevado vuelve a caer.
C. Los pájaros huyen en el cielo.
A. El niño, con el rostro inquieto.
C. Los pájaros huyen más allá de los cañaverales.
D. Una rueda de excavadora se hunde en los cañaverales.
A. El niño se pone su fusil en bandolera y prosigue su camino.
D. La rueda de la excavadora se hunde en la tierra húmeda.
D. La excavadora que cava un surco entre las cañas. Detrás vienen hombres provistos de diversos instrumentos.
E. En el río, un remolcador, que remonta lentamente la corriente, trae detrás de sí una torre de perforación amarrada a un pontón. Etc., etc.

Por otra arte, Flaherty, para quien el ritmo no sólo es función del montaje sino de la tonalidad y de la plástica de los movimientos, llega en ocasiones, también él, a la unión del sonido y de las imágenes en la estructura compositiva de su obra. Y sobre todo si se trata de ruidos reales, la organización de estos ruidos se hace en realidad musical, como lo testimonia el informe de su colaboradora Hélène Van Dongen.

> La composición de la secuencia del sondeo [dice] fue concebida desde el principio *con el sonido, como un elemento de idéntica significación.* El mismo análisis de los elementos que he empleado para la selección y la continuidad de las imágenes fue aplicado al sonido. Estos elementos no van necesariamente en primer plano, en la banda sonora y en la imagen a un mismo tiempo. Imagen y sonido tienen hasta cierto punto una composición individual, pero una vez combinados, forman una nueva entidad. Así, la banda sonora no es sólo un complemento armonioso, sino que resulta además parte integrante de la imagen. Imagen y sonido se hallan estrechamente ligados entre sí, el uno es función del otro. No hay una separación de *yo veo* en la imagen y *yo escucho* en la banda sonora. Antes bien, hay un *yo siento, yo experimento* a través del resultado total de la banda sonora y de la imagen combinadas.

Las observaciones de Hélène Van Dongen son ricas en enseñanzas. Al referirse al film, cuyo montaje ella realizó bajo la dirección de Flaherty, da la justificación de los planos largos que alternan con los cortos, y la razón de un determinado orden, del que nacen el sentido y el ritmo del poema. Es una auténtica lección de montaje:

> La primera secuencia es el lento comienzo de un cuento, una introducción lírica a las bellezas del bosque y a los misterios del pantano tras él [...] Tras un lento fundido durante el cual la cámara describe una lenta panorámica hacia lo alto, el plano se abre sobre una enorme hoja de loto que se balancea lentamente. Detrás de la hoja hay un movimiento casi imperceptible en el agua, provocado por los pequeños insectos que se deslizan por la superficie. En el plano 2, vemos un caimán nadar lentamente, haciendo ondas perezosas en la superficie.
>
> Al analizar *sólo los movimientos* en estos dos planos, vemos que el lento movimiento panorámico de la cámara hacia arriba en el primer plano coincide con el lento movimiento de la hoja ondulante que, a su vez, está de acuerdo con los movimientos perezosos del caimán en el plano 2. Un sentido de dirección casi imperceptible se ha creado porque en el primer plano la misma hoja se curva hacia la derecha y se inclina en la misma dirección, que es también la dirección en que nada el caimán. Las ondas perezosas del plano primero continúan en el segundo.
>
> [...] Tomemos por ejemplo el plano 8. Durante 45 segundos nos deslizamos sobre el agua del pantano, descubrimos al niño y le seguimos a cierta distancia. Si este largo plano hubiera sido cortado por un paisaje detallado, por bello que fuese, el sentimiento de una tranquilidad completa, el misterio y la atmósfera poética inherentes a la imagen hubieran quedado destruidos.
>
> [...] Esta repentina percepción que tenemos de la atmósfera no es más que el resultado de la yuxtaposición de los planos. Si por ejemplo hubiésemos abierto la secuencia con el plano largo del bosque, no habríamos estado preparados para comprender y apreciar sus encantos y sus misterios. En tal caso, el plano no habría representado más que una vista general de un bosque y un muchacho que lo atraviesa. Si los detalles hubieran seguido a este plano, no hubieran sido más que simples imágenes sobre el camino del muchacho. En la continuidad que seguimos en la película, estamos emocionalmente preparados a apreciar las cualidades del bosque. Los detalles que lo preceden, su belleza y su calidad misteriosa, han despertado nuestra curiosidad y nos invitan a seguir ávidamente los descubrimientos del muchacho y a participar en ellos.
>
> La selección de estos planos y su continuidad no fueron decididos *a priori*. En los límites de la concepción de esta secuencia, su selección, su continuidad, han intervenido muchos factores. *El sujeto de cada plano. El movimiento espacial. La tonalidad. El contenido emocional.* Es muy importante recordar que todos estos factores deben ser vistos, juzgados y empleados en conjunción entre sí, porque de la evaluación del conjunto de todos estos elementos, de todos estos estímulos, saldrá eventualmente una afortunada yuxtaposición de los planos[58].

Todo esto equivale a decir una vez más que si el ritmo está determinado por los cambios de planos, sean largos o cortos, y *sin que haya razón* a priori *en favor de unos o de otros*, el paso de plano a plano debe estar justificado por la emoción que tiende a expresar o por el movimiento dramático que aprovecha. Debe despertar la atención, aportar algo nuevo en la toma de conciencia de los hechos o de los actos representados, y debe ser sentido como la oposición o el encadenamiento de estos hechos o de estos actos. Debe contribuir a hacer «avanzar la acción» modulando al mismo tiempo su representación, y, por lo tanto, su significación.

A este respecto, tenemos un notable ejemplo de lo que no se puede hacer en el «trávelling en el bosque» de *Thérèse Des-*

---

[58] Reproducido en la obra de Karel Reisz, *The technique of film editing* (Londres, Focal Press).

queyroux [*Relato íntimo*], por ejemplo. Thérèse y Jean avanzan en el bosque intercambiando algunas palabras. La cámara, que les precede en trávelling hacia atrás, los enmarca según una orientación «izquierda-derecha». Al cabo de un cierto tiempo, y *sin razón alguna* (descriptiva, dramática o psicológica) se pasa a medio contracampo y se prosigue el movimiento según una orientación derecha-izquierda. Luego, al cabo de otro tiempo (que también podría ser cualquiera) se vuelve en semicontracampo a la primitiva posición. Estos cambios de eje son particularmente sorprendentes, pero es su gratuidad la que los hace insoportables. Se nos dirá que es para evitar la monotonía de un trávelling uniforme, lo cual es una mala razón, porque de dos cosas hay que escoger una: o bien la longitud del plano se hace *necesaria* por la necesidad misma de la expresión (inteligencia o insignificancia manifiesta de la conversación, comportamiento de los personajes, etc.), en cuyo caso esta longitud *no es sentida como tal;* o bien el contenido no justifica esta longitud *sentida entonces como tal* y conviene, sin tardar mucho, pasar a otra cosa. No hay en el cine más leyes que ésta, pero es imperativa.

Después de todo lo que acaba de ser dicho en el transcurso de este examen de las formas rítmicas, se ve quizá mejor que, al margen de modas pasajeras, al margen de los géneros o de las tendencias que pueden variar con los autores, las escuelas, el clima social y la oportunidad del momento, hay en cine —igual que en literatura— dos formas distintas de traducir o de expresar las ideas o las emociones: la prosa y el verso.

La organización minuciosa de los movimientos en el interior del cuadro, la composición plástica, la reestructuración del espacio y del tiempo gracias a los recursos del montaje, el ritmo sensible, las alternancias y los retornos periódicos, son el equivalente de la versificación. Eisenstein, Flaherty (por no citar sino a ellos) escriben «en verso».

Por el contrario, los trávellings que atenúan la formalización del marco, el campo total cuya duración es la de un suceso más que la de una organización temporal premeditada, son el equivalente de la prosa, aunque sea prosa lírica.

Y es absurdo preguntarse cuál de las formas es la mejor o la más «deseable», dado que ninguna forma vale sino para los temas que la exigen y por el uso que de ella se hace.

De todos modos, y dado que es un arte, el film es siempre un engaño. Nos da un universo reconstruido, que aunque tiende a captar verdades esenciales, lo hace mediante una serie de artificios a los que la imagen no puede escapar más que la palabra, pese a que estos artificios sean de otra naturaleza muy distinta.

La «verdad» en cine consiste en alejarse de las estructuras prefabricadas de la tragedia para construir *con* la realidad misma un universo que entonces resulta «posfabricado». Al discurso *sobre* el mundo que nos ofrece la literatura, el cine no opone, como se pretende a veces, el discurso *del* mundo, cual si la realidad se revelase a sí misma con todos sus misterios a través de la indiferente pasividad del objetivo, sino un discurso *sobre* el mundo establecido *con* los datos sensibles de una inmanencia pronto trascendida, mediatizada por la visión personal de un autor y por formas que crean nuevas apariencias y nuevos misterios. Toda pretensión de captación «objetiva» de lo real pone de manifiesto en nuestra opinión ignorancia o fatuidad.

Más que en cualquier otra parte, en el cine hay una constante determinación recíproca del fondo y de la forma. Por eso (como ya veremos más adelante) no se puede decir que un film sea la expresión visual de algo que existiría independientemente de él —como la puesta en imágenes de una idea o de un hecho— sino la *creación* (o la determinación) de una idea, de una emoción o de un hecho a través de una forma y *por* esta misma forma.

Cuando un film no es más que la puesta en imágenes de algo cuyo valor y sentido son independientes de su formulación cinematográfica, es decir, de una forma *particular* de expresarlos por medio de las imágenes y de los sonidos, ese film no es entonces más que un vehículo, cualquiera que sea el interés de la cosa así vehiculada. Es un medio de comunicación, no un arte: porque el arte es *creación* y *producción*, no *reproducción*.

QUINTA PARTE

TIEMPO, ESPACIO Y REAL PERCIBIDO

13. LA CONCIENCIA DE LO REAL

LXVI. LO REAL PERCIBIDO

Si, como en muchas ocasiones hemos repetido, toda estética remite a una metafísica, quizá sea hora de detenernos para precisar que entendemos metafísica como una «filosofía del conocimiento», que sólo es metafísica en la medida en que se apoya en ocasiones —aunque necesariamente— sobre un *a priori* más o menos conjetural.

En efecto, se trata de una tentativa de explicación que tiene sus cimientos tanto en la *Gestalt* y en la fenomenología como en la epistemología científica, pero que en muchos aspectos se diferencia de los sistemas actualmente en vigor. Hemos llegado a estas conclusiones en el transcurso de un camino paralelo al que hemos llevado sobre las condiciones de la expresión cinematográfica basadas, evidentemente, en la psicología de las percepciones y en los fenómenos de conciencia.

Nos detendremos en estos fenómenos única y exclusivamente en la medida en que pueden aclarar y hacer comprender los «misterios de la fotogenia» o justificar una estética del film. Por lo tanto, el avisado lector tendrá que considerar las opiniones desarrolladas en este capítulo sólo como el esquema de una filosofía sobre la que volveremos de modo más riguroso en una obra futura [1].

El problema de la sensación y de la percepción es probablemente uno de los más complejos de la psicología. Todas las teorías del conocimiento dependen de él, puesto que según se crea que la percepción nos ofrece una información exacta o inexacta de la realidad del mundo exterior, del *ser* de ese real, todas las nociones varían de un solo golpe.

¿Se trata de un falso problema como algunos pretenden? No lo creemos; pensamos que el problema está mal planteado en el sentido de que postula además de la distinción del *sujeto* y del *objeto*, es decir, de un yo que percibe y de un objeto percibido, la existencia finita y definida de ese objeto. Sea éste considerado como un real objetivo o como un real subjetivo, siempre aparece como existente *a priori* en tanto que objeto constituido. Por otro lado, se suponga la percepción como activa o como pasiva, el sujeto siempre es considerado como conciencia refleja, es decir, como una conciencia que tiene conciencia de tener conciencia.

---

[1] *Le réel physique et les données du monde sensible.*

En nuestra opinión, la distinción evidente y necesaria del sujeto y del objeto no puede ser tomada en consideración en principio porque no existe *en el origen* del fenómeno. Es el fenómeno quien la determina, no ella quien determina el fenómeno.

Tratándose de una cuestión delicada, nos parece preferible proceder mediante aproximaciones sucesivas. Poco a poco nos iremos distanciando de las ideas recibidas sin romper de golpe con ellas, comenzando por recordar las posiciones, radicalmente contrarias, definidas por el realismo y por el idealismo.

El realismo más simple, llamado «realismo ingenuo» consiste en admitir la existencia de un mundo de objetos materiales y de sujetos conscientes que tienen en sí mismos y por sí mismos una existencia formal y sustancial absolutamente concorde con la que nos es ofrecida por nuestros sentidos: la percepción entonces consiste simplemente en registrar íntegramente un dato, en cuya constitución no participa en modo alguno, dado que la percepción está considerada como radicalmente extraña a él. Por lo tanto, el hecho bruto es considerado anterior y exterior a toda elaboración cognitiva o perceptiva.

> El sentido común [dice Edouard Le Roy] llama verdadera a toda idea conforme con la cosa que representa. Lo verdadero desde este punto de vista realista es, por lo tanto, el ser mismo, en tanto que conocido como lo que es. La noción de verdad responde entonces a la fórmula escolástica: *adaequatio rei et intellectus* [...] En la perspectiva realista, el ser es totalmente presupuesto en la conciencia. A partir de ese momento es forzoso llegar antes o después a una afirmación de la cosa en sí en el sentido brutal de la palabra, es decir, a una verdad metafísica de la ontología realista *(La pensée intuitive).*

Esta concepción, denunciada por toda la ciencia contemporánea, no tiene hoy apenas defensores, pero hay muchas formas de considerar y de comprender la «cosa en sí».

La primera de ellas considera simplemente la cosa «tal cual es en sí misma», es decir, como suma de todas las percepciones que se relacionan con ella. Ya hemos visto (XXVI) que las cosas no pueden ser observadas nunca desde un solo punto de vista. La silla contemplada es vista como un figura, es decir, en un plano y desde un determinado ángulo. Pero supone una infinidad de aspectos diferentes que coexisten en ella en tanto que objeto real, objeto que, sin cesar, desborda nuestras capacidades de aprehensión. Se llega de este modo a la definición dada por Bertrand Russell (cuya posición oscila entre el realismo empírico y el realismo objetivo):

> Una cosa física se compone en cada instante de la colección completa de sus aspectos en ese instante, en todos los diversos mundos [...] Puede por tanto definirse una cosa como una serie determinada de apariencias, en relación continua unas con otras según ciertas leyes causales [...] Decir que un determinado aspecto es un aspecto de la cosa determinada significará simplemente que es uno de los que, considerados en serie, *son* la cosa [...] Las cosas son series de aspectos que obedecen a leyes físicas *(Método científico y filosofía).*

Sin embargo, dado que los datos visuales y táctiles se modifican sin cesar según el punto de vista adoptado, se llega a suponer que los objetos son totalmente distintos de los datos sensibles que engendran. ¿Podemos, por otro lado, saber si existen en determinados momentos cuando no los percibimos? ¿Podemos saber si otros objetos, que podemos deducir de estos objetos de los sentidos, existen cuando percibimos éstos?

Este problema (cuya solución dentro de un momento nos parecerá, sin embargo, muy sencilla) sugiere la idea no de una «cosa en sí», en el sentido empírico de la palabra, sino de un «en sí» de esta cosa común a todas las cosas semejantes, es decir, de una esencia ideal de la que las cosas mismas no serían más que el reflejo, la apariencia sensible.

> Tan pronto como se ha planteado la distinción entre lo implícito y lo efectivo en el conocimiento, la dualidad misteriosa de lo aparente y de lo real [dice Le Roy], tan pronto como se ha concebido lo dado como parte principal de un inagotable desconocido, nos vemos incitados a buscar sin término ni tregua detrás de cada realidad captada una realidad de orden superior más rica y más plena aún. Al definirse, cualquier punto de vista deja fuera de su campo de visión determinados aspectos de la naturaleza que se convierten en seguida, respecto a él, en el verdadero fondo y en el último soporte de los fenómenos; todo punto de vista según esto exige y remite a otro ulterior y complementario. Así, se diría que lo real huye ante el pensamiento en una huida incesante. ¿Nos veremos

> siempre obligados a caminar a la búsqueda de un término inasible que retrocede a medida que se avanza? *(ibid.)*.

Para evitar esta persecución incesante, Platón encontró la solución situando este término inasible en lo inasible mismo. Según el realismo platónico, las *ideas* son más reales que los seres individuales sensibles que están conformados a su imagen. Cierto que la tradición que, según Kant, «identifica el conocimiento vulgar con la apariencia y la ilusión, el conocimiento racional con el pensamiento de las cosas en sí», se refiere menos a Platón que al neoplatonismo cristiano, como también y muy justamente señala René Berthelot (en el *Dictionnaire* de Lalande). Pero no es menos cierto que el realismo platónico ha dado nacimiento al idealismo. En efecto, desde Descartes su doctrina es comprendida, por regla general, como idealista.

Después de éstos, muchos filósofos se han detenido a considerar el tiempo, el espacio y los objetos materiales como «cosas en sí». Entre sus sistemas, el *realismo trascendental*, tan vivamente criticado por Kant, debía engendrar el *idealismo empírico*, tal el de Condillac, «en quien la existencia de una realidad material no es considerada falsa o ni siquiera dudosa, sino solamente inasible a la observación directa e imposible de demostrar por un razonamiento discursivo» (Lalande, *Dictionnaire*).

Kant opone, por tanto, a este idealismo empírico su propia doctrina, con el nombre de *idealismo trascendental*.

> Llamo *idealismo trascendental* de todos los fenómenos [dice] a la doctrina por la cual los consideramos sin excepción como simples representaciones, no cosas en sí; y a la doctrina según la cual tiempo y espacio no son más que formas sensibles de nuestra intuición, y no determinaciones dadas en sí mismas o condiciones de los objetos en tanto que cosas en sí.

Pero si los fenómenos no son más que simples representaciones, resulta evidente que son representaciones de una realidad que los trasciende, de una realidad que es dada a cada espíritu individual, que es imposible de aislar de hecho, pero que en principio permanece como verdadera «cosa en sí». De tal forma que Kant llega a oponer a la realidad sensible —o *fenómeno*— una realidad inteligible, objeto de la razón y, por tanto, realidad absoluta, que bautiza como *nóumeno*.

> Si admito cosas que sean puros objetos del entendimiento y que, sin embargo, en tanto que tales, puedan ser dadas a una intuición, aunque ésta no sea una intuición sensible, las cosas de este género serían denominados nóumenos [...] El concepto de un nóumeno no es, por tanto, el concepto de un objeto, sino solamente este problema, relacionado inevitablemente con el hecho de que nuestra facultad de conocer a través de los sentidos es limitada: ¿no podrían existir objetos totalmente independientes de esta intuición sensible? Objetos que supondrían una intuición completamente distinta y un entendimiento completamente diferente *(Crítica de la razón pura)*.

De este modo, el noúmeno sustituye pura y simplemente a las ideas platónicas, prescindiendo de su mística. Aunque los conceptos sean diferentes y diferentes sean sus modos de relación, la «cosa en sí» no se reintroduce menos por ello en el «en sí» de la cosa. Se rechaza lo que es inasible por los sentidos sólo para afirmarlo en un ideal «esencial» postulado *a priori*.

Sin embargo, el idealismo ha encontrado su expresión psicológica, «y no sólo metafísica», en el pensamiento de Berkeley, que postula la imposibilidad para el individuo de salir de su conciencia *individual*.

> El idealismo, considerado en líneas generales [dice Pierre Janet], debe ser definido como todo sistema que reduce el objeto del conocimiento al sujeto del conocimiento. Ha sido formulado de esta manera: *esse est percipi;* el ser de las cosas consiste en ser percibido por el sujeto pensante *(Traité élémentaire de philosophie)*.

De ahí a sostener que el ser de las cosas no existe más que por el sujeto pensante, por su acto de pensamiento, es decir, que la realidad del mundo exterior no es más que un hecho de conciencia, que el *yo* individual del que se tiene conciencia es toda la realidad y que los otros *yo* o las cosas cuya representación se posee no son más que construcciones del espíritu, no había más que un paso, peligroso de dar, pero que fue alegremente franqueado. Sin embargo, Berkeley estaba muy lejos de permanecer en el solipsismo, y su filosofía, que hoy aparece como la más moderna de las filosofías clásicas, no merecía la situación burlesca en que sus discípulos por desgracia la situaron. En efecto, Berkeley no negó jamás la *realidad* del mundo exterior; se limitó a afirmar que éste no era conocible sino por la representación que de él tenemos: «No hay propiamente en el espíritu *ideas* (u objetos pasivos) sino los que proceden de los sentidos» (Siris). O dicho de otro modo, el *esse est percipi* no debe ser traducido por «el ser de las cosas consiste en ser percibido por el sujeto pensante», sino por: «*para el sujeto pensante, el ser de las cosas consiste en ser percibido*», lo cual, como puede verse, tiene un sentido muy distinto y una significación muy diferente.

¿Cómo ha degenerado esta doctrina, basada en la psicología, en una metafísica?

La definición que de ella da Jules Lachelier en el diccionario de Lalande nos lo muestra claramente:

> El *idealismo*, en sentido filosófico consiste, según me parece, en creer que el mundo —al menos del mundo que yo puedo conocer y del que puedo hablar— se compone exclusivamente de representaciones, e incluso de *mis* representaciones, actuales o posibles, materiales o formales. Por representaciones *posibles* entiendo, por ejemplo, la del sol cuando se ha escondido en el horizonte; por representaciones *formales* entiendo las del tiempo, del espacio y de todo lo que se puede construir *a priori;* entiendo también aquellas (para las que habría quizá que buscar otro nombre) de las leyes que rigen *a priori* todos los fenómenos, como las de causalidad o de finalidad.
>
> Pero ¿no existe nada más que *mis* representaciones? Para mí y en mi mundo no existe nada más; pero puede haber otros sistemas de representación, otros mundos, en parte paralelos, en parte idénticos al mío; paralelos en todo cuanto tienen de sensible, y entonces las representaciones de los demás sujetos que sienten difieren de las mías según la diferencia de puntos de vista, como quería Leibniz; idénticas en todo aquello que tienen de inteligible, es decir, de matemático o de metafísico, porque la representación del tiempo, del espacio, de la causalidad, de la finalidad, no puede diferenciarse de un sujeto pensante a otro.
>
> Porque sólo hay sujetos pensantes distintos en tanto que sus pensamientos se incorporan a representaciones sensibles diferentes; o, mejor dicho, no hay, propiamente hablando, más que sujetos sensibles que piensan con un solo y mismo pensamiento. A partir de aquí, nada impide considerar este único pensamiento como la sustancia común de la que los diferentes sujetos sensibles no son más que los accidentes. De este modo el idealismo, que en principio se presentaba bajo una forma psicológica, se convierte en una doctrina metafísica; mi mundo se convierte en el mundo, en la medida en que mi pensamiento se convierte en la verdad, y por ende, en sustancia única y universal. De este modo se reconcilian en mi opinión los dos sentidos que esta palabra tiene, en efecto, en la historia de la filosofía.

Muchos otros pensadores después de Berkeley se han basado en el idealismo. Pero se trate de los sistemas de Fichte, de Schelling o de Hegel, de un idealismo *subjetivo, objetivo* o *absoluto,* la doctrina ha caído siempre en una metafísica más o menos consecuente, es decir, en una especie de ontología que siempre desemboca en cierto solipsismo. De este modo y en última instancia «el idealismo consiste en decir que las cosas no son más que *nuestros* propios pensamientos. No hay más real que el de los sujetos pensantes y la realidad de los objetos consiste en ser pensados por esos sujetos» (Goblot); con esta puntualización de Lachelier: «Yo eliminaría la idea de sujetos, distintos de sus representaciones y que serían todavía, a su manera, cosas; yo diría que, para el idealista, no existe otra cosa que representaciones, unas sensibles e individuales, otras intelectuales e impersonales» *(Dictionnaire).*

En definitiva, con Bergson podríamos decir: «Para el idealismo no hay nada más en la realidad que lo que aparece a mi conciencia o a la conciencia en general» *(Le paralogisme psychologique).*

Por tanto, si consideramos en bloque estas dos tendencias contradictorias (realismo e idealismo) llegamos al siguiente dilema:

O bien la representación tiene una causa independiente del sujeto y de la voluntad del sujeto; hay entonces una distinción necesaria entre el *sujeto* y el *objeto,* en la que éste es anterior y exterior a aquél. O bien, si en cierta manera el objeto trasciende al sujeto y si no tenemos de las cosas más que una representación más o menos conforme con su realidad verdadera, si las cosas no son en sí mismas tal y como nos aparecen, es preciso suponer una trascendencia, idea, nóumeno o esencia, que es el «en sí» del fenómeno percibido.

O bien la representación depende esencialmente del sujeto pensante: la percepción *crea* la representación. En cuyo caso las cosas son inmanentes a la conciencia. Acto de conciencia puro, las cosas no existen más que *para* esta conciencia y *por ella.*

> Un motivo de ilusión se impondría, por tanto, a nosotros sin escapatoria posible, inscrito en la estructura misma de nuestro espíritu. Sería vano [conviene Edouard Le Roy], sería quimérico pretender liberarnos de él, puesto que conocer significaría entonces ver a través de ciertos cuadros o ciertos sistemas ópticos inherentes a nuestra vista *(ibid.).*

Sea como fuere, la cosa, identificada entonces con la representación, no puede ya separarse de ella. Tanto de una forma como de otra, se desemboca en la metafísica pura.

¿Deben, por tanto, rechazarse estos sistemas como inadecuados para llegar a un conocimiento positivo, conforme al menos con los datos de la ciencia contemporánea? No lo creemos, porque en nuestra opinión ambos contienen una parte de verdad esencial.

¿Sería acaso temerario pretender conciliar el realismo y el idealismo superándolos?

¿Sería quimérico tal intento? Vamos a verlo. Aquí al menos trazaremos las líneas generales. Y quizá el lector se dé cuenta entonces, en el curso del camino, hasta qué punto estas ideas —por más que hayan de ser combatidas o contestadas— son esclarecedoras para la comprensión del fenómeno cinematográfico.

Cualesquiera que sean los sistemas adoptados, nos parece que el error fundamental ha sido siempre plantear *a priori* y como realmente existente, con una existencia objetiva o subjetiva pero finita y definida, el *objeto* y el *sujeto;* instaurando, por tanto, su dualidad como un dato anterior a toda demostración.

Una vez más recurriremos a Edouard Le Roy para abordar este delicado punto:

> Así [dice], siempre fiel a su inspiración realista, la opinión común *reifica* la dualidad del sujeto y del objeto. Y además, se la representa en símbolos de espacio. Exterioridad entraña entonces inevitablemente relatividad, puesto que significa separación, independencia fundamental, anterior a toda problematización, a todo esfuerzo de explicación inteligible, imponiendo desde el principio al sujeto el obstáculo de un corte a franquear para reunirse con el objeto.
>
> [...] El espíritu gira entonces en torno al objeto, adopta sus puntos de vista sobre él, se instala para estudiarlo en observatorios periféricos, lo contempla de lejos a través de los conceptos, en resumen, se esfuerza por encerrarlo en la red de una especie de triangulación discursiva, y llega finalmente a creerlo definido y resuelto cuando puede mostrarlo en la encrucijada de varias clases conceptuales concurrentes *(ibid.).*

Pero ¿no es evidente que nuestro filósofo, que con toda justeza se rebela contra esa dualidad objeto-sujeto, actúa como los otros? Procediendo por ectesis, plantea *en principio* el objeto, si no como un «en sí» al menos como un dato empírico. Sin duda es en este caso la imagen de los realistas lo que critica, pero a lo largo de su obra, en que se esfuerza por demostrar que el objeto, siempre inmanente a la conciencia, no puede ser conocido más que por un esfuerzo de intuición sensible, se comporta del mismo modo. Ahora bien, si este «objeto» depende en tanto que «forma de representación» de la conciencia que se tiene de él, no puede presentarlo *en tanto que objeto*, es decir, en tanto que representado anteriormente a este hecho de la conciencia, aunque sea para demostrar que depende de él.

Lo mismo ocurre con el sujeto. Cuando Bertrand Russell precisa que el problema «¿Podemos conocer alguna realidad que sea independiente de nosotros mismos?» se reduce a «¿Podemos conocer la existencia de alguna realidad de la que nuestro *yo* no forme parte?», instaura el *yo* (o el «nosotros mismos») como preexistente al problema planteado, es decir, a la experiencia, y le asegura una autonomía completamente conjetural. Además de que sería preciso comenzar por definir ese *yo*, habría también que precisar qué se entiende por «formar parte de». Se puede formar parte de una cosa y ser, sin embargo, distinto de ella: las olas forman parte del océano, y no por ello son menos distintas.

Convendría, por lo tanto, plantear el problema de la siguiente forma: ¿puede un ser sensible distinguirse en el seno de cualquier realidad física? Si puede hacerlo, y si se supone un dato percibido por este ser sensible —el cual entonces se afirma en la especie de un *yo* por la conciencia precisamente que tiene de este dato objetivo en la especie de una cosa—, ¿puede conocerse esta cosa?

O dicho de otro modo, la dualidad objeto-sujeto no *puede*, y no debe, ser planteada en principio como existente *a priori*, porque no es un comienzo sino un resultado.

Al demostrar que «toda conciencia es conciencia *de* algo», Husserl ha cortado definitivamente la cuestión de la inmanencia. Si lo real percibido es un hecho de conciencia, no está *en* la conciencia, la cual, por el contrario, tiende siempre *hacia* algo que es independiente de ella. Y no hay ya sujeto puro, como tampoco hay objeto puro.

> Husserl no se cansa de afirmar que no se pueden disolver las cosas en la conciencia [recuerda J. P. Sartre]. Veis este árbol aquí, de acuerdo. Pero lo veis en el lugar mismo en que está; a la orilla de la carretera, en medio del polvo; solo y retorcido bajo el calor, a veinte leguas de la costa mediterránea. No podría penetrar en vuestra conciencia porque no es de la misma naturaleza que ella. Creéis reconocer en esta afirmación a Bergson y el primer capítulo de *Matière et memoire*. Pero Husserl no es realista: este árbol sobre su trozo de tierra agrietada no puede constituir un absoluto que luego entrará en comunicación con nosotros. La conciencia y el mundo son dados simultáneamente: exterior por esencia a la conciencia, el mundo está por esencia referido a ella. Lo que ocurre es que Husserl ve en la conciencia un hecho irreductible del que ninguna imagen física puede dar cuenta. Salvo quizá la imagen rápida y oscura del estallido. Conocer es «estallar hacia», desprenderse de la mitad íntima gástrica para huir allá abajo, más allá de

uno mismo, hacia lo que no está en uno; hacia allá abajo, junto al árbol y sin embargo fuera de él, porque se me escapa y me rechaza y yo no puedo tampoco perderme en él de la misma forma que él no puede diluirse en mí; fuera de él, fuera de mí [...] Ser es estallar en el mundo, es partir de una nada de mundo y de conciencia para de pronto estallar-conciencia-en-el-mundo. Si la conciencia trata de recuperarse, de coincidir por último consigo misma, en caliente, a puerta cerrada, se aniquila («L'intentionnalité»).

Pero si las bases psicológicas del existencialismo nos parecen inatacables, su eidética está todavía para nosotros sometida a revisión. Y estos datos, todos ellos verbales, exigen algunas aclaraciones. Comencemos, pues, por una imagen muy simple, a la vez insuficiente e inexacta, pero que nos permitirá al menos llegar a una primera aproximación.

Consideremos un paisaje cualquiera. Por simple comodidad del lenguaje, digamos que es lo «real verdadero», y mirémosle a través de unas lentes azules. La totalidad de nuestro campo visual, que se encuentra teñida de ese color, nos hará ver el paisaje como un «paisaje azul». Diremos entonces que ésta es una *imagen inmediata* o que es una «representación» o *dato sensorial*. Es evidente que lo que vemos no es esa imagen producida en nuestras lentes sino, a través suyo, el paisaje verdadero «en azul». O dicho de otro modo, el acto de conciencia consiste en hacer *coincidir* esta imagen con lo real verdadero, visto a través de las lentes azules. Es decir, que después de haber sido estructurado bajo las formas de un «paisaje representado azul», el dato sensorial rechazado de la conciencia es *referido* a las causas de la sensación. Se superpone a éstas imprimiéndoles las «formas» de lo percibido. El paisaje azul se convierte en lo *real percibido*, es decir, la representación «objetivada», lo que Sartre llama para la conciencia «estallar hacia», estallar en el mundo como «conciencia de»...

El objeto, por tanto, no preexiste al acto perceptivo, lo acaba; es su expresión. Pero no es *creado* por la percepción (que en este caso se puede asimilar a las lentes azules), aunque depende de ella, porque también depende de la causa original sin la cual no sería, pero de la que se diferencia nítidamente. El objeto aquí no es el paisaje original sino el *paisaje-dado-en-azul*. Puede, por tanto, decirse que el objeto percibido no es ni lo real verdadero ni un estado de conciencia, sino un *hecho* de conciencia referido a una determinada causa física. Es un inmanente real que supone una determinada trascendencia. En resumen, sin pertenecer ni al sujeto que percibe ni a lo «real físico», les es *correlativo*. Realismo e idealismo se unen en un punto de intersección que los explica y justifica, aunque rechace a ambos a un mismo tiempo.

Pero —y aquí nuestro ejemplo no es exacto— no habría que deducir por ello que lo real percibido no es más que un aspecto de lo «real verdadero», que sería simplemente traducido como a través de un vidrio deformante. En tal caso bastaría conocer el índice de deformación para restablecer exactamente el original. Es más, cuando vemos (por ejemplo) el mundo a través de las lentes azules, olvidamos totalmente esta tonalidad uniformemente repartida sobre nuestro campo visual. Tenemos que quitarnos las lentes para darnos cuenta de que, en efecto, el paisaje «era azul». Dicho de otro modo, si se produce alguna modificación de igual forma y con igual intensidad sobre todas las cosas todo ocurre como si estas cosas no fueran modificadas. Volveríamos entonces a los datos del realismo ingenuo. Sin más.

Ocurre, además, otra cosa.

Antes de llegar al proceso extremadamente complejo de la percepción, tratemos de establecer sus bases.

Hoy sabemos de una forma tan racional como experimental (dado que los métodos científicos de investigación, desde el microscopio al telescopio, han aumentado considerablemente nuestras capacidades de percepción), que lo real captado por nuestros sentidos no es más que una mínima parte de la realidad del mundo físico. Jamás hemos visto los átomos, ni los electrones, pero actuamos a base de ellos, captamos sus «huellas» (cámara de Wilson, ultramicrocristalografía, etc.) y aunque no fuese nada más que un esquema singularmente abstracto, la representación que de ellos tenemos nos da al menos un conocimiento aproximado. Evidentemente, aunque aumente nuestra capacidad de percepción, tal ampliación no altera para nada la *naturaleza* de esa percepción. Que actúe sobre un dato inmediatamente captado por nuestros sentidos, o sobre un dato que nos es ofrecido de modo mediato gracias a un medio cualquiera, el resultado es el mismo. Al menos, este «intermediario» nos ha permitido descubrir la existencia de un real no percibido, descubrimiento a partir del cual la inteligencia, el cálculo, la hipótesis y el control de la hipótesis han permitido a su vez extender el dominio del saber humano más allá de los sentidos.

Por tanto, y si como subraya Louis de Broglie, «detrás de la armonía que nos revela la posibilidad de moler los hechos en molinos analíticos, se oculta una realidad cuya esencia permanece prodigiosamente desconocida para nosotros», hay que rendirse a la evidencia de que sin un grado de *imaginación* que escape por definición al razonamiento deductivo y al simbolismo físico-matemático, ninguna explicación adecuada de los fenómenos ya descubiertos es posible. O dicho de otro modo, todo sistema filosófico implica desde un principio una cierta metafísica.

Postularemos, por tanto —incluso aunque este *a priori* haya de ser rechazado después— la existencia de una realidad a la vez inmanente y trascendente (que trasciende nuestros sentidos) y que llamaremos *real absoluto*. Digamos rápidamente —liberando a este término de una significación metafísica abusiva—, que no se trata en modo alguno de un «en sí». Entendemos por real absoluto la totalidad del mundo físico que comprende a la vez lo perceptible (o mundo *fenoménico*) y lo no perceptible. Habiendo admitido que esta distinción sólo tiene valor para nosotros, llamaremos *transfenoménico* a todo acontecimiento no perceptible, conjetural en su ser pero evidente en lo que *es*.

Una vez expuesto esto, veamos las cosas desde el ángulo de la percepción.

Se sabe que la luz visible no es más que una ínfima parte de las ondas electromagnéticas cuya frecuencia va de algunos ciclos a varios trillones de kilociclos, desde las ondas hertzianas hasta la frecuencia propia de un protón. Situada entre 380 y 770 millares de millones de kilociclos, la luz visible se extiende desde el rojo extremo (límite de los rayos infrarrojos) al violeta extremo (límite de los rayos ultravioleta). Por las dos partes hay un *umbral*, más allá y más acá del cual el ojo no percibe ya las vibraciones.

Si por simple comodidad de lenguaje denominamos *nivel sensorial* a la extensión comprendida entre estos umbrales mínimo y máximo, rápidamente nos daremos cuenta de que todas nuestras percepciones, bien se trate de datos espaciales o temporales, bien de relaciones intensas o de movimientos, de impresiones visuales, sonoras, táctiles o de otro tipo, suponen un nivel sensorial semejante, limitadas como están por los dos umbrales extremos. Ahora bien, este nivel sensorial hace el oficio de *marco*. Actuando como un *entramado* nos permite registrar ciertos sucesos, que denominamos fenómenos o cosas y permanece insensible a una cantidad de otros fenómenos o cosas que pasan «entre las mallas de la red» o no la alcanzan.

Sin embargo, sería completamente inexacto imaginar que estas cosas que percibimos constituyen otras tantas partes autónomas en el seno de lo real global; que existen «en sí mismas» tal como las percibimos (o casi como las percibimos) excepto que serían extraídas de un conjunto que nos resultaría extraño. Inexacto porque somos *nosotros* quienes estructuramos las formas a través de las cuales las cosas se nos aparecen, quienes las determinamos «en tanto que cosas».

Un ejemplo hará comprender mejor lo que queremos decir.

Imaginemos un personaje que provisto de una pipeta la sumerge en el mar para sacar un poco de agua. Hecho esto, deja caer el contenido *gota a gota*; las gotas así *creadas* han salido también del océano, pero no existen *como gotas* en este océano porque el océano no es una colección de gotas de agua. Son correlativas al océano, que ha proporcionado la *sustancia*, y al cuentagotas que ha estructurado la *forma*.

Recordemos ahora lo que Bergson decía del corredor:

> Mil posturas sucesivas se contraen en una sola actitud simbólica que nuestro ojo percibe, que el arte reproduce y que para todo el mundo se convierte en la imagen de un hombre que corre (*Matière et mémoire*).

Sabemos que una luz roja que persiste durante un segundo incluye tan gran número de pulsaciones elementales sintéticamente captadas que se necesitarían veinticinco mil años de la vida del hombre para que pudiéramos percibir el desfile con nitidez; que algunas vibraciones, cercanas a las ultravioleta, suponen, para la partícula emisora, más períodos en un segundo que la cantidad de segundos transcurridos desde la aparición del hombre sobre la tierra.

Ahora bien, si suponemos solamente un móvil que se desplace de una forma discontinua y desordenada a razón de sólo 200 saltos por segundo, es evidente que la agudeza de nuestra mirada no nos permitirá distinguir esas 200 posiciones sucesivas. Sólo conseguiremos retener algunas que serán captadas «como al vuelo», (dando por supuesto un análisis casi cinematográfico del movimiento). Pero pronto nuestro espíritu vinculará estos distintos puntos siguiendo una línea más o menos quebrada que, *para nosotros*, representará el camino del móvil en el transcurso de ese segundo. Esta representación no será ni verdadera ni falsa; el móvil habrá ocupado durante cierto tiempo cada una de las posiciones retenidas pero además habrá ocupado muchas otras. O dicho de otro modo, la huella no será más que una figura *abstracta*, una forma estructurada por nuestra conciencia que habrá relacionado arbitrariamente las posiciones percibidas «saltando» por encima de las otras.

Puede, por tanto, decirse que «la conciencia recoge concordancias, cada una de las cuales contrae un vasto conjunto en un momento simple de su propia duración» (Le Roy), momento que corresponde al «tiempo de percepción» de que habíamos hablado a propósito del ritmo. Y que la subjetividad perceptiva es consecuencia de los niveles sensoriales, *que no delimitan las cosas sino en la medida en que limitan los datos de nuestros sentidos.*

Este trozo de hierro colado que está ante mí y que me es dado como una «cosa» corresponde sin duda a un cierto estado de la materia cuyo equilibrio orgánico es independiente de mi percepción y de la conciencia que de él tengo. Pero este estado no excluye otros estados que, precisamente, constituyen la exacta realidad física de aquél. De esta forma, bajo esta apariencia inmóvil, el movimiento incesante de los electrones, este perpetuo intercambio de energías que se responden, se corresponden y se equilibran, sigue siendo inaccesible para mí. No por ello deja de existir «en el mismo tiempo y en el mismo espacio», hasta el punto de que él *es* este trozo de hierro colado que percibo como un cuerpo, en cuya superficie la luz visible juega y se refleja, que resiste a mi tacto igual que mi mirada, y que se da como un objeto, como una cosa, en razón de esta resistencia que ofrece a todas mis aprehensiones y en razón de que mi conciencia relaciona, a modo de una forma lisa y homogénea, los puntos de su impenetrabilidad. Tal estado existe, por tanto, en verdad, pero no «en sí», no independientemente de una cantidad de otras cosas que son solidarias con él y sin las cuales no existiría. Ahora bien, yo sólo percibo este estado con exclusión de todos los demás, y solo, aislado, «abstracto», constituye el «trozo-de-hierro-para-mí». Este trozo de hierro no es, por tanto, una parte cualquiera que existiría como tal en el seno de un conjunto, sino una realidad «segunda», estructurada por la reunión de sólo algunos de los fenómenos —o de las realidades físicas— que lo constituyen.

Por fuerza, la conciencia borra lo no percibido, y construye una imagen vinculando progresivamente los elementos que le llegan a través de los sentidos. Pero los elementos no percibidos forman parte integrante de lo real igual que los elementos percibidos; la cosa, por tanto, no es más que un corte practicado en la totalidad del mundo físico, pero un corte reorganizado y estructurado en un todo coherente por la conciencia misma. Correlativa a este mundo y a este hecho de conciencia, no supone ningún «en sí». Ninguna «esencia», en efecto, podría trascenderla, dado que los fenómenos de que se ha derivado son distintos de lo que es y sólo existe como cosa en razón del hecho de conciencia que la «realiza en objeto», tal como una construcción lógica de datos sensibles.

La cosa, el objeto, lo real percibido ¿serían, por tanto, una ilusión de los sentidos, un imaginario concreto? Probablemente no. Pero esta realidad que percibimos no es una realidad en sí en el sentido absoluto de ese término, es decir, que existiría como tal independientemente de nuestros sentidos, que sería idéntica a sí misma ante toda conciencia, cualquiera que sea, para cualquier nivel sensorial. Lo real percibido es completamente real en el sentido más concreto y tangible de la palabra, pero se trata de un real *para nosotros*, que se refiere a las condiciones de nuestra existencia, a nuestra constitución física.

Las cosas son, sin duda, expresión de algún fenómeno que a la vez es anterior y exterior a ellas; pero este fenómeno, extraño a su existencia «cósica», no es una esencia de la que no serían otra cosa más que la apariencia. Ninguna forma «ideal» precede su representación y los ~~*stimuli* no tienen con~~ el objeto percibido más relaciones que las de un monumento con los materiales que han servido para construirlo; es preciso un constructor. Este constructor, es la percepción, que, sin embargo, no construye, y que sólo puede hacerlo en los *límites* que le son asignados por nuestro nivel sensorial. Actuando como un «cuadro eliminador» o como una «reja», éste reduce a un conjunto *delimitado* por él las excitaciones del mundo que nos rodea y en cuyo seno nuestro ser se halla sumido. Por tanto, somos nosotros quienes «definimos» las cosas, extrayendo las singularidades que los distinguen de los datos retenidos por nuestros sentidos.

Sumida en el seno de una realidad que supera los límites de la aprehensión humana, nuestra conciencia organiza, con los medios que le son propios, una realidad que puede dominar tanto mejor cuanto que es consecuencia de sus esfuerzos. O dicho de otro modo, los datos inmediatos de la conciencia son el efecto de una constante y perpetua *mediación.* Esta realidad arbitraria es *para nosotros* la única realidad *verdadera;* nos parece *inmediata* sólo porque esta mediación, consecuencia de nuestro nivel sensorial, constituye el acto mismo de percibir. Estructurado instantáneamente gracias a esta operación, nuestro real es un real *mediatizado*, pero es un real cierto *para nosotros*, inmediato *para nosotros.*

Para seres dotados de un nivel sensorial suficientemente alejado del nuestro, situado visualmente en el nivel del infrarrojo, por ejemplo, y espacialmente en la escala molecular, la realidad del mundo físico se presentaría bajo apariencias completamente distintas, hasta el punto de que su universo no tendría nada en común con el nuestro. El «objeto» estructurado por su conciencia a partir de sucesos físicos de igual naturaleza pero cuyos datos sensibles serían entonces completamente distintos, tendría muy pocos lazos con el que nosotros mismos obtendríamos. ¿Con qué derecho habría que considerarlo menos real «en sí»? Este irreal «para nosotros» sería con toda evidencia el real *para ellos*. Ni más cierto ni menos cierto que el nuestro, el objeto de su conciencia no sería más que un aspecto del «real físico», que supone tantos aspectos diferentes como niveles sensoriales posibles, sin ser, no obstante, nunca ninguno de ellos.

Quizá sea conveniente utilizar aquí una imagen.

Imaginemos una pieza de *tweed* como las que poseen los sastres. Llamemos a esta pieza lo «real físico» o «real absoluto» y supongamos a varios obreros dotados de un «nivel de trabajo» diferente. Con los diversos cortes, éste hará un chaleco, aquel otro un pantalón, el de más allá una chaqueta. Cortando, cosiendo estos cortes cuyas dimensiones son limitadas, cada uno produce, reuniendo los trozos según un patrón determinado, una cosa que no tiene ninguna relación con la pieza original, a no ser la de estar hecha de la misma sustancia. No hay, por supuesto, ninguna similitud formal entre estos tres objetos, pero no se podría decir que son partes distintas entre sí de la pieza de *tweed* porque estos objetos no existen como tales —chaleco, chaqueta o pantalón— en esta pieza. Distintos por su forma y semejantes a un tiempo por su sustancia, estas cosas han salido, evidentemente, de la misma tela, pero esta tela, con certeza, no es ninguna de esas cosas. Las supone, contiene su virtualidad como contiene la virtualidad de una gran cantidad de otras cosas, pero no su ser mismo en tanto que objeto.

Las cosas que percibimos son, por tanto, tales como las percibimos porque es nuestra percepción la que las *hace* como son. Las *construye* tejiendo hilos tomados de una tela de forma absolutamente distinta pero que proporciona esos hilos gracias a los cuales las tejemos. Fuera de nuestra percepción esas cosas no existen como tales, pero sí la trama que les sirve de apoyo, la sustancia de que están constituidas.

Lo real percibido es la forma de nuestra percepción, que está *determinada*, es decir, «enmarcada y limitada», por nuestro nivel sensorial. Percibir es *construir un mundo;* tener conciencia de él, es dar este mundo *como objeto.*

Por tanto, el objeto no engendra ningún dato sensible; son los datos sensibles los que engendran el objeto. Como el pensamiento mismo, la conciencia no es lectura, simple registro pasivo, sino acción. Esencialmente es operatoria, obra de un esfuerzo vital de orden psicológico. No se trata ni de vitalismo ni de finalismo en el sentido riguroso y dogmático de la palabra, sino de una suerte de finalidad incierta y titubeante, de una marcha hacia una meta cuyo propósito se halla implícitamente contenido en el acto de vivir, que es movimiento, pero movimiento dirigido, orientado, y esta orientación debe ser modificada en el transcurso del camino. La meta no está inscrita de antemano, pero sí la necesidad de tener una. Se trata, para el ser hecho conciencia, de organizar su propia duración según un devenir que le distingue precisamente de la materia inorgánica en cuyo seno se constituye, es decir, ante la cual y por la cual, aunque distinguiéndose de ella, se da un yo.

Antes de llegar al *hecho* de conciencia propiamente dicho y de examinar el proceso, podemos rechazar también lo «real en sí», porque no hay «real en sí» como no hay «cosa en sí». Considerar el mundo físico como tal no era para nosotros más que una comodidad provisional, porque decir, en efecto, que es real o que es «en sí» no tiene ningún sentido. Digamos que este mundo físico constituye —o está constituido por— la totalidad de los fenómenos (perceptibles o no), pero que, precisamente, no podría ser «absoluto» porque cada fenómeno, del grado que sea, es consecuencia de una cantidad de fenómenos distintos que le son anteriores o concomitantes. Este es un conjunto de relaciones de masa o de movimiento, es decir, de energías que definen recíprocamente y que se manifiestan en un espacio-tiempo determinado por su existencia misma. O mejor dicho, es el conjunto de todos los conjuntos de sucesos y de relaciones de energía, pero un conjunto para el que la definición de *absoluto* o de *en sí* es una flagrante impropiedad de términos.

«Percibir todas las influencias de todos los puntos de todos los cuerpos sería descender al estado de objeto material», dice Bergson. Pero ¡ay!, no sería siquiera descender al estado de objeto material, porque, en este nivel, no hay ni «objeto» ni «materia»; sería un retorno a la inmaterialidad pura.

Si dejando a un lado todo límite sensorial pudiéramos captar de modo efectivo la totalidad de los fenómenos, nos confundiríamos con ellos y en esta coincidencia precisamente no podríamos captar nada. Nos volveríamos parte integrante de su universalidad física, universalidad que se resuelve en la manifestación cambiante y multiforme de una energía inicial, sin cesar efectiva, pero cuyos aspectos diferenciados y limitados no son ni serán jamás tangibles.

Si toda perfección es perfección de una forma o de una estructura, toda estructura necesita un *marco* precisamente para ser estructurada. Es nuestro nivel sensorial el que hace que nos podamos organizar, asimilar, distinguir y, por tanto, construir con los datos *limitados* de nuestros sentidos.

Se ve, por tanto la importancia decisiva del cuadro, puesto que determina la representación y permite relacionarla con los *stimuli* percibidos.

Toda «objetivación» es, en efecto, consecuencia de un cuadro. Ya lo hemos visto para lo que se refiere a la imagen cinematográfica; para el pintor, que en la tela que pinta no puede representarse a sí mismo en trance de pintar esta tela; para las implicaciones lógicas y los datos del lenguaje.

A este respecto, parece que muchas de las antinomias no son más que aparentes. Se resolverían —o incluso desaparecerían por sí mismas— si no se olvidase, al considerarlas, hacer intervenir esta limitación necesaria. La paradoja del mentiroso es un ejemplo que lo prueba. Recordémosla: Epiménides, que es cretense, ha dicho: «Todos los cretenses son mentirosos». Al ser cretense él mismo, ha mentido. Si ha mentido, todos los cretenses no son mentirosos. Por lo tanto, debe haber dicho la verdad. Si ha dicho la verdad, todos los cretenses son entonces mentirosos. Pero al ser él mismo cretense, etc.

La verdad es la siguiente: al decir «todos los cretenses son mentirosos», Epiménides emite un juicio sobre sus conciudadanos. Ahora bien, el acto de juzgar implica una objetivación necesaria. El ser que juzga se coloca deliberadamente al margen de lo que juzga, porque juzgar es, en cierto modo, oponerse al objeto de su juicio. Por lo tanto, el hecho de que Epiménides sea o no sea cretense no hay que tenerlo en cuenta. No dice «todos los cretenses son mentirosos» más que porque se sobreentiende: «salvo yo, que afirmo que lo son». Los mentirosos son los otros, los que no son yo, Epiménides, que juzgo, y de entre los cuales me excluyo, ya que mi juicio atestigua la distinción que hago. La paradoja se desvanece entonces de un soplo.

Y lo mismo ocurre con la antinomia suscitada por Brower: el catálogo que da la nomenclatura completa de los libros de la Biblioteca Nacional y que se encuentra en la Biblioteca Nacional ¿debe mencionarse a sí mismo entre las obras que cita? Si lo hace, ¿en qué clase de obras debe incluirse, dado que ninguna de las obras citadas por él se menciona a sí misma entre las obras que cita?

Se puede responder que *no* a la primera cuestión, con lo cual, evidentemente queda excluida la segunda. El catálogo, que *designa* especialmente las obras, no puede contarse a sí mismo entre las obras que cita porque el acto de designación «objetiva» las cosas designadas y porque en tanto que *sujeto* actuante el catálogo no puede darse como complemento del acto que realiza. Este acto no podría realizarlo más que «sobre los demás». La exterioridad del acto, como la del juicio, es aquí manifiesta.

Los lógicos no han tomado estas falsas paradojas por antinomias verdaderas más que porque las han considerado desde el *exterior*, es decir, independientemente de los dos términos presentados, de las consecuencias lógicas de una relación término a término, sin darse cuenta de que el término *sujeto*, por el motivo de ser sujeto, no puede ser asimilado a los objetos de su acto o de su juicio, porque ese acto mismo lo excluye. A veces a los lógicos les falta ser psicólogos; y respecto al caso que nos ocupa la lógica popular, que dice burdamente «no se puede ser a la vez juez y parte», supera toda su construcción de implicaciones, construcción que a veces pone de manifiesto su sorprendente fragilidad.

Quizá alguien objete que cuando emitimos un juicio sobre nosotros mismos somos a la vez sujeto y objeto de este juicio. Sin duda, pero en esta operación procedemos a una especie de desdoblamiento. El *yo* se distingue del *mí* considerado entonces como «otro», es decir, emitido ante la conciencia como objeto de su juicio: «No estoy satisfecho *de* mí mismo». La cesura es nítida. Y lo es tanto más cuanto que el mí juzgado de esta suerte es siempre la expresión de un acto fallido. Decir «no estoy satisfecho de mí mismo» es decir de otra forma «estoy descontento con lo que he hecho». El yo *presente* (que hace el papel de superyo) juzga un yo *pasado*, porque puedo muy bien juzgar un acto personal desde el momento en que se ha realizado, pero no puedo hacerlo en el momento en que lo realizo. Se necesita un retroceso, cierta distancia. Ahora bien, este retroceso, esta distancia, son fruto de una delimitación necesaria, semejante a la del cuadro, de una cesura entre el yo y el mí, entre el presente y el pasado, entre el que mira y lo mirado, entre el que juzga y lo juzgado, en resumen, entre *el sujeto* y *el objeto*.

LXVII. EL HECHO DE CONCIENCIA Y LA ESTRUCTURACIÓN DE LO «REAL»

Como hemos visto, esta oposición del sujeto y del objeto que la filosofía clásica ha convertido en base fundamental, no es un comienzo sino un resultado. Ni el sujeto ni el objeto existen como tales *a priori*, por la simple razón de que ni uno ni otro son la expresión concreta de una «esencia» que les sería en cierto modo trascendente.

¿Qué es lo que son, entonces, antes de ser exactamente lo que son?

En realidad, nada más que la expresión de lo «real físico». Nos gustaría poder decir que son «fenómenos» si la palabra no significara precisamente «lo que es percibido, lo que parece». Por lo tanto, en este momento olvidaremos de modo voluntario tal sentido primero para entender por «fenómeno» *toda manifestación de lo real físico, percibido o no* (con objeto de no tener que hablar de transfenómenos). Y diremos además que, previamente a cualquier oposición, del tipo que sea, de un sujeto y de un objeto, sólo se puede distinguir[2] entre fenómenos orgánicos y fenómenos inorgánicos.

La cualidad principal y distintiva de un fenómeno «orgánicamente constituido» estriba en convertirse en ser vivo, es decir, *sensible*. Se deduce de ello que esta sensibilidad —limitada por una determinada capacidad de percepción siente más o menos parcialmente los fenómenos, sean o no orgánicos, de su entorno inmediato. Los elementos que de este modo alcanzan su percepción son denominados *stimuli*, pero como estos *stimuli* mantienen entre sí ciertas relaciones igualmente sensibles, puede comprenderse este conjunto de *stimuli* y de relaciones bajo el término más general de *percipi*.

Por tanto, actuando ante estos *percipi* por asociación o diferenciación, o si se prefiere, por asimilación y distinción, las reacciones sensoriomotrices del ser que percibe organizan en imagen, es decir, en representación o *forma estructurada* —visual, táctil, sonora o de otro tipo— los datos así registrados. Organizar de este modo es precisamente percibir, *tomar conciencia* de. Ahora bien, como subraya Sartre, «tomar conciencia no es una operación de *Herein*, sino de *Hinaus*, volver en sí se convierte precisamente en salir de sí; la interioridad refluye en exterioridad». En otras palabras, la forma estructurada de tal modo es arrojada fuera; pero sólo es arrojada para ser referida al sujeto del *percipi*, que *desaparece* en tanto que tal para identificarse con esta forma y *aparecer* en ella. De este modo el sujeto percibido se convierte en el *objeto* percibido.

Al tiempo que toma conciencia de este objeto, el ser que percibe toma conciencia de sí mismo; y de su propio cuerpo por este objeto que conoce como exterior a sí mismo; y de su propia conciencia por la conciencia precisamente que tiene de este objeto. Se constituye en un mí, es decir, en un *sujeto* que percibe, distinto del *objeto* percibido al cual se opone en cierta forma; luego en un *yo*, por la conciencia que toma de su existencia individual. O dicho de otro modo, el *mí* se define por la conciencia del *no mí* de igual forma que el *no mí* se desprende de la conciencia del *mí* según una reciprocidad constante que cada nueva experiencia viene a perfeccionar y a precisar.

Entonces (y sólo entonces) es posible hablar de objeto y de sujeto. Su sentido aparece, su distinción se afirma, pero *sólo* en razón de la experiencia vivida. Son datos empíricos y en modo alguno «en sí» metafísicos. Antes de cualquier experiencia no hay ni puede haber ni objeto ni sujeto.

Sartre —siguiendo a Brentano y Husserl— denomina *intencionalidad* a esta relación fundamental de la conciencia con sus objetos, operación que consiste en expulsar la imagen de las cosas de la conciencia que las percibe. Sin duda eso no es más que una definición, y en este sentido podemos hacerla nuestra también. Sin embargo, no seguimos a Sartre cuando a partir de Husserl convierte este dato empírico en determinación eidética. En efecto, el existencialismo no es sólo un estudio de los fenómenos de la percepción sino, siguiendo la expresión de Merleau Ponty, «una filosofía que vuelve a situar las esencias en la existencia y que no piensa que se pueda comprender al hombre y al mundo de otra forma, que a partir de su *facticidad*».

Ahora bien, si admitimos la intencionalidad como una determinación *a priori* de la conciencia y del *ser en el mundo* como un *a priori* de la condición humana, no creemos que esta condición pueda ser entendida como una *facticidad;* es decir, como un hecho sin fundamento para el *ser ya en el mundo.* Lejos de cualquier metafísica, pensamos que este fundamento no se halla más que en este ser mismo, es decir, en las condiciones fisicoquímicas y biológicas que lo hacen tal cual es, y que esta presunta «facticidad» es de hecho la expresión de una *necesidad*.

Decir que el hombre queda «atrapado ahí sin su consentimiento e impotente ante esta parte *culpable* de sí mismo que limita inexorablemente lo que hay en él de salto y de vuelo», es tener al hombre por responsable de ser lo que es en vez de lo que no es; es tener por arbitrario al mundo que nos rodea so pretexto de que no está arraigado en el absoluto de un «en sí».

---

[2] Aunque esta distinción sólo sea posible para un observador dotado de sentido, y que, por tanto, percibe a su manera estos dos fenómenos distintos. Pero nosotros sólo planteamos esta distinción, totalmente teórica, como un postulado necesario, extraño al apriorismo imposible e insostenible del sujeto y del objeto. Por otra parte, *real* quiere decir «lo que existe como cosa». Le concedemos el sentido de «aquello que existe independientemente de nuestros sentidos y de lo que la razón nos da una prueba suficiente).

Repitámoslo, lo «real en sí» no existe. No hay «en sí», a no ser el «*En Sí*» mismo, que algunos llaman Dios, sobre cuyo entendimiento volveremos más tarde, pero para el cual los conceptos de «real» y de «realidad» no tienen ningún sentido. No hay, por tanto, *un* real, *una* realidad, sino *varias* realidades. Y tan variadas, tan diversas como niveles sensoriales diferentes puede haber, «cuadros» para estructurarlos según relaciones infinitamente variables. Que lo real «para nosotros» sea solamente *una* de estas realidades *posibles* no nos obliga a deducir ninguna culpabilidad de ningún tipo, porque *¿ante quién y de qué* seríamos culpables? Y decir que el hombre se ve «atrapado ahí sin su consentimiento», ¿no es presuponer una posibilidad de consentir y, por lo tanto, un «algo» ante quien habría que responder de este consentimiento? Todo ello implica un Dios conforme a todas las exigencias espiritualistas, ontológicas (es decir, antropomórficas) del catolicismo —o la necesidad de un Dios de este tipo— y reinstaura con una extraña inconsciencia los fundamentos mismos de una metafísica que todo parecía pretender contradecir. Y en tal caso, todo ello supone lamentar implícitamente el haber querido destronar a Dios y confesar impotencia para poner otra cosa en su lugar...

De hecho, lo que rechazamos es el retorno a las esencias. Lo real percibido, indudablemente, supone una trascendencia contra la cual «estalla» la conciencia. Pero esta trascendencia no es una «esencia». No puede trascender (en el sentido clásico del término) el mundo «cósico», por la simple razón de que ese mundo no existe más que en tanto que es percibido, es decir, *formado* por la percepción. Se desvanece fuera de nosotros mismos.

Pero antes de examinar lo que queda de este concepto de «esencia», una vez librado de toda metafísica ilusoria, conviene abordar los problemas de la percepción propiamente dicha, tratando de ver claro en ellos.

Si nuestra percepción no puede darnos el mundo sino como lo percibimos, no es por la aplicación de una especie de esquema confeccionado, como querría la *Gestalt*, esquema que sería entonces un «en sí», sino a causa de ese «nivel» que constituye más un «a pesar de sí». El esquema que se organiza en virtud de esta «trama» no es, por tanto, un *a priori*, sino un *a fortiori:* no es *aplicado*, sino *implicado;* no se impone, se *expone*. Resulta de nuestra actividad perceptiva en vez de fundamentarla.

Con la *Gestalt*, creemos que los campos estructurados condicionan toda la inteligencia y que las totalidades perceptivas no se reducen únicamente a sus elementos. Pero nos negamos a considerar la inteligencia sensoriomotriz como simple reflejo de una «inteligencia-estructura» dada *a priori*, lo cual equivaldría a un retorno puro y simple a las categorías kantianas. Sólo se rechazaría la cosa en sí para sustituirla por la inteligencia en sí. Si los campos estructurados condicionan la inteligencia, estos *a priori* del entendimiento no son *datos* de la percepción; son *obra* de la percepción considerada en su actividad creadora y formalizadora. El *a priori* de la percepción es la percepción misma, su actividad define sus límites; es una condición fisiológica y no una entidad metafísica.

Si nos atenemos a la «preformación» del gestaltismo ortodoxo, podremos constatar con Piaget que «la actividad interna de organización se sustrae en última instancia a nuestro poder personal». Y decir, con Bergson, que

> estamos obligados entonces a tomar los cuadros generales del entendimiento por no sé qué de absoluto, de irreductible y de inexplicable. El entendimiento habría caído del cielo con su forma, del mismo modo que nacemos cada uno con nuestro rostro. Indudablemente, esta forma se define: pero es todo lo que se puede hacer, y no hay que buscar por qué es lo que es en vez de ser cualquier otra cosa *(L'évolution créatrice)*.

Y al contrario, si se admite nuestra hipótesis, el *a priori* se reduce a nuestra constitución física. Entonces una formación «orientada» sustituye a la preformación automática de la *Gestalt*.

Se sabe que la *teoría de la Gestalt* se basa en parte en las teorías y las experiencias de Titchener[3]. En los primeros años del siglo, éste demostró que la significación no era el resultado de una síntesis operada por la conciencia a partir de sensaciones diversas, sino que era consecuencia del contexto en el que se presenta siempre una sensación determinada. O dicho de otro modo, toda sensación es «global»: percibimos a la vez las relaciones y sus términos, es decir, un «todo» que determina la significación de las partes. Esta «estructura espontánea» es la «forma» de las cosas percibidas, su «Gestalt». Considerada por separado, cada parte es todavía un conjunto que se remite a la relación figura-fondo, cuando la figura es simple, y que se incrementa con las relaciones de esta figura con sus propias partes cuando es compleja. Nosotros no captamos nunca otra cosa que lazos, relaciones, diferencias: una forma roja sobre un fondo verde no es lo mismo que esta forma roja sobre un fondo blanco. Todo el arte de la pintura se basa en la armonía de las formas y de los colores, es decir, en el sentido que adoptan relativamente entre sí en un conjunto determinado. En el plano del lenguaje, el sentido no radica en las palabras, sino en la frase, es decir, en la operación relacional implicada por la organización de aquéllas en el interior de ésta. En el plano del film el sentido no radica en las imágenes sino en sus relaciones entre sí. El cambio de una parte transforma el conjunto, le presta *otro sentido.*

---

[3] Y lo mismo con las observaciones de Christian Von Ehrenfels, cuya memoria *Sobre las cualidades de la forma*, publicada en Viena en 1890, subrayaba que la melodía era irreductible, en tanto que forma o cualidad particular, a las partes (o sonidos) que la componen. Esta cualidad, que constituye un «todo», viene determinada por una cierta relación de las notas entre sí, de igual modo que en cine, donde la significación resulta de la relación de los planos.

Decir, por tanto, que la inteligencia procede del interior de un sistema orgánico equivale a decir que no procede por simple yuxtaposición de los elementos de ese sistema, sino por agrupamiento y distinción de un conjunto de relaciones. El registro de un dato acabado es una conclusión empírica que plantea más problemas de los que resuelve. Y cuando se dice que las totalidades perceptivas no se reducen a sus elementos, esto equivale a suponer aún que podrían hacerlo; equivale a olvidar que el «todo» no está constituido por la simple totalidad de sus partes, sino también —y sobre todo— por la totalidad de sus relaciones (entre sí y respecto al conjunto).

Si la suma de las partes conduce a significaciones totalmente distintas a las del conjunto, es sencillamente porque en esta suma se excluye el tejido orgánico constituido por las relaciones que son tan numerosas como determinantes. Lo cual equivale a decir que toda estructura es esencialmente un sistema de relaciones. Pero si las relaciones entre las cosas son más importantes que las cosas mismas, no por ello hay que deducir que las cosas carezcan de sentido. Las partes no desaparecen detrás de la significación global, la constituyen; pero no mediante su suma, sino mediante el orden relacional que determina la forma.

Además, dado que toda sensación es «global», la *Gestalt* afirma que sensación y percepción son una sola y misma cosa.

Sin poner en duda esta evidencia y sin querer *separar* por nada del mundo sensación y percepción, nos parece sin embargo que se les podría *distinguir* en el seno de una operación única, que es el acto perceptivo completo, como se puede distinguir la conciencia que forma igualmente parte de ese acto. Un rosal, por ejemplo, es un todo orgánico; no se pueden separar las raíces, el tallo y la flor. Ninguna de esas partes puede existir sin las otras. Pero ello no impide que se las pueda distinguir.

En este sentido nosotros distinguiremos la sensación, la percepción y la conciencia, siendo entendida la sensación como la «raíz» del percibir y la conciencia como su final, su expresión clara. Designar, por tanto, la operación global del percibir como un «hecho de conciencia», o como un «hecho de percepción», no es más que una cuestión de palabras, y equivale a decir exactamente lo mismo; con la única diferencia de que la conciencia propiamente dicha debe ser entonces distinguida de este «hecho de conciencia» del que no es más que la expresión.

Decir, por tanto, como hacen los gestaltistas, que «la sensación no es una materia estructurada a la que la percepción daría luego una estructura y una significación», equivale a decir que esta estructura no es intencional, que aparece de forma espontánea. Pero también podría decirse, y sería más claro probablemente: «La sensación (o percepción) no es una materia estructurada a la que la *conciencia* daría luego una estructura y una significación».

Compartimos este punto de vista, al menos en sus líneas generales; pero no podríamos admitir el apriorismo de una forma dada a la percepción.

Desarrollando la distinción (y no la separación) que hemos hecho, creemos poder decir lo siguiente:

Los datos sensoriales (las sensaciones, los *stimuli*) son una «materia» a la que una forma confiere un sentido. Pero este sentido sólo tiene sentido en la medida en que una conciencia puede tomar conciencia de él. Ahora bien, esta conciencia sólo toma conciencia de él en la medida en que toma conciencia de esta forma. Forma y sentido son la «manera» en que lo percibido *aparece a la conciencia.* El sentido es, por tanto, indisociable de la forma, pero la forma no es un *a priori* al cual se someterían los datos sensoriales; al contrario, son estos datos los que la *determinan.*

Decir que estos datos son «inmediatamente informados» (es decir, provistos de sentido), equivale por tanto a decir (como acabamos de hacer) que la estructura y el sentido que de ella se desprende son anteriores a la conciencia, que se limita a «constatar» un hecho resultante del acto perceptivo. Pero, aunque sea preconsciente, este acto es *ya un acto creador*, porque si la «estructura espontánea» es «lo que aparece a la conciencia», esta estructura no viene dada *en* la percepción; por el contrario, es dada *por* ésta, construida por ella aunque, no obstante, esté preparada por las sensaciones en lo que estas últimas tienen de *limitado*. Constituyendo, precisamente por el hecho de esta limitación, un «campo» nítidamente definido, los *stimuli* ofrecen un conjunto que la percepción formaliza en un «todo» orgánico. La percepción reúne, vincula, *estructura*.

En otras palabras, al determinar todo *stimulus* el desarrollo de la reacción (Weizsäcker), las estructuras fundamentales (de las cosas, de los «objetos») serían consecuencias de reacciones sensoriomotrices referidas a otros tantos «campos sensoriales» análogos, que constituirían otros tantos «sistemas de relaciones» homogéneos, no diferenciados. Estos «campos sensoriales» que aparecen a la conciencia como otras tantas «formas» serían entonces objetivados por ella para convertirse en las «cosas».

Sin duda, nuestro poder personal carece de efectividad sobre este acto que no depende del percibir —tanto menos en cuanto que es preconsciente. Pero al menos aunque la inteligencia se explicita por la percepción, la prolongaría y no se reabsorbería en ella. Sería su última expresión: el acto que toma conciencia de las estructuras organizadas, que juzga, reúne y distingue.

Alguien objetará que la experiencia no puede modificar en modo alguno una estructura dada a la conciencia, una forma que le viene impuesta, en la que no ha participado para nada. Es evidente: pero permite a la inteligencia actuar, ya que no sobre la estructura de las cosas, al menos sobre estas mismas cosas, sobre sus relaciones entre sí y sobre la composición de estas relaciones. En resumen, permite actuar sobre lo que podría llamarse y nosotros llamaremos las «estructuraciones de segundo grado».

En efecto, en este ejercicio la conciencia se contentaría con aplicar un «hacer» que sacaría de la percepción misma y de su acto formalizador, y que en esta ocasión le vendría dado *a priori*. Pero un «hacer» respecto al cual conservaría cierta libertad de adaptación, un «hacer» que adaptaría a la medida de su experiencia y que se convertiría en una forma mental.

Las operaciones de transferencia, centración y descentración, etc., referidas a las experiencias de Köhler y Wertheimer, servirían como demostración evidente. Estas operaciones serían consecuencia de un acto que materializaría estas matrices fundamentales del juicio y de la razón, pero al término de una determinada elección referida a la experiencia, al término de una determinada «intencionalidad». O dicho de otro modo, *el juicio encontraría en estas estructuras el molde que necesita su expresión, en vez de ser un reflejo de ellas.*

De este modo, la modificación de los esquemas a partir de las experiencias adquiridas tendría una explicación suficiente en este avance en que el concepto sensoriomotor adaptaría a la experiencia las formas inmanentes de la percepción. El *Einsicht*, la comprehensión repentina, sólo brotaría de golpe gracias a un esfuerzo de asimilación y de distinción, y la pregnancia de las formas no excluiría en modo alguno la corrección de los esquemas. Esta, que sería realizada en virtud de una constante correlación entre esta pregnancia y ese esfuerzo consciente, consistiría en modificar las estructuras, en reorganizarlas según referencias nuevas, puesto que el espíritu encuentra de pronto la forma que las integra. Las operaciones de transferencia, especialmente, se reducirían al paso de una estructura simple a otra más compleja o a la asimilación de estructuras semejantes.

Por lo que concierne a la pregnancia de las formas, la experiencia de los cubos (donde la cara del primer plano pasa tan pronto a la parte posterior como al primer plano) y cualesquiera experiencias de semejante tipo, demuestran precisamente que una u otra visión es consecuencia de una «elección», es decir, de una «intención». Sólo gracias a un esfuerzo voluntario veo el cubo unas veces «por arriba», otras veces «por abajo» (figura 1), sea el cubo, sea un hexágono regular con sus radios (figura 2). En este último caso resulta evidente que el hexágono se «resiste» a la interpretación «cubo», y en esa medida esta forma es «pregnante»; pero aun así cede ante un esfuerzo voluntario. La «estructura espontánea», resultado de una esquematización funcional, va siempre hacia lo más sencillo (hacia la «forma mejor», según los *gestaltistas*). Sin embargo, la ex-

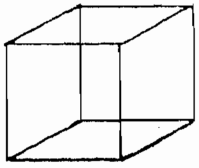


Figura 1

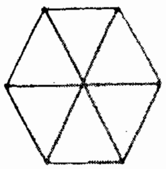


Figura 2

periencia y la costumbre pueden a veces transformarla, modificarla, salvo precisamente cuando es contraria a la experiencia (figura 3).

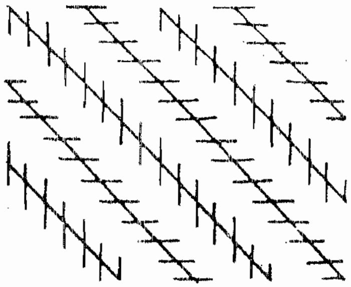


Figura 3

Quizá sea necesario volver a insistir en la diferencia que creemos necesario hacer entre estos dos grados de percepción: el primero excluye totalmente los hechos de conciencia (intencionalidad, juicio, etc.); el otro, por el contrario, los integra.

En el primer caso, decir, como los gestaltistas, que los fenómenos de la percepción están referidos a la estructura fisiológica del córtex y a su equilibrio eléctrico, equivale a decir que están referidos a nuestro nivel sensorial y a la forma en que esta estructura fisiológica interpreta los mensajes que le son transmitidos. Pero en nuestra hipótesis, si las formas que aparecen a la conciencia (y que son inmediatas *para ella*) no son registradas tal cual por la percepción, esto no equivale a decir que exista alguna «sensación pura». Una sensación semejante sería una sensación no estructurada, es decir, no percibida; se quedaría «más acá» de la conciencia. Ahora bien, una sensación de la que no habría conciencia no sería ya una sensación. No hay sensación, por tanto, que no sea percepción.

Decir como Sartre, por ejemplo, que «el dolor se convierte en conciencia de dolor y escapa de sí mismo gracias al movimiento que trata de tomar conciencia de él» no es más que una pirueta verbal. El dolor jamás *se convierte* en «conciencia de dolor». El dolor *es* esta conciencia, o no es. Sartre se encuentra aquí en plena contradicción consigo mismo, pues afirma precisamente que toda conciencia es conciencia *de*, y que aquello de lo que se tiene conciencia sólo existe gracias a la conciencia que de ello tenemos.

Si en el transcurso de una operación quirúrgica o durante una simple extracción dental, un anestésico cualquiera paraliza momentáneamente las reacciones sensoriomotrices, la causa del dolor no queda, sin embargo, suprimida. Pero esta causa no produce ya sus efectos. O dicho con mayor exactitud, el dolor que provoca no es sentido. No tenemos «conciencia de dolor» y, por lo tanto, el dolor ya no existe.

Hemos dicho: forma y sentido son la manera en que lo percibido aparece a la conciencia. Pero esto sólo es cierto por lo que se refiere a las estructuras «cerradas», homogéneas (o de primer grado), de las que hacemos las «cosas». En este nivel, las significaciones aparecen con los «objetos»; están *en* las cosas. La conciencia no puede nada ahí. Por lo tanto, no hay ninguna reorganización posible, dado que toda cosa no es lo que es sino en razón de lo que son nuestros sentidos. La «selección» de la que la forma «cósica» es consecuencia no depende más que del tamiz que apliquemos forzosamente a los datos del mundo físico, tamiz que es el único verdadero *a priori* del percibir. Toda nueva percepción de esta cosa no puede, por tanto, sino precisarla en cuanto a su forma y en cuanto a las relaciones que la constituyen.

Por el contrario, en lo que respecta a las estructuras «abiertas» (o de segundo grado), es decir, por lo que respecta a los conjuntos, a las relaciones que no revelan el sentido *de* las cosas sino que les *dan* un sentido, una cualidad a veces completamente provisional, podría casi decirse, con la fenomenología, que «es la conciencia la que estructura», puesto que las significaciones concedidas *a* las cosas (por su relación con el contexto) tienen más peso en la mayoría de los casos que aquellas que le pertenecen por esencia. Sin embargo, como se ve, la conciencia no podría estructurar más que en este nivel secundario al modificar los datos del percibir, es decir, al subordinar las estructuras primarias a las significaciones con que las carga intencionalmente. Tal ocurre con el cubo «orientado» por la intención formalizadora; tal con las líneas de Müller-Lyer que son relacionadas cada una con una «forma» en la que la conciencia halla la expresión, la señal de una intención cualitativa, de un «movimiento» que hace que una de ellas «parezca» más larga y otra más corta (figura 4).

Pero estas cualidades, que son correlativas a una «forma» y a una determinada interpretación de esta forma, se refieren a múltiples perspectivas que comprenden la afectividad, la memoria y la experiencia; están fundadas sobre el saber. El recuerdo, que forma cuerpo con la percepción, permite a ésta organi-

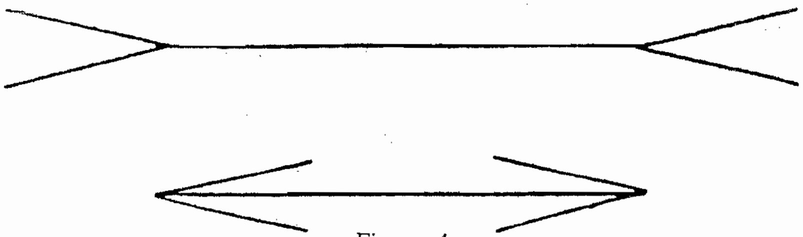


Figura 4

zar lo percibido en términos de significaciones gracias al juicio inmediato.

Para una conciencia virgen —tal la de un niño en la cuna— la percepción no es, por supuesto, un puro «sentir» (ya hemos visto que esto es imposible), sino una noción vaga de formas imprecisas, mal diferenciadas, mal espacializadas, totalmente desprovista de sentido. A medida que la conciencia se afirma, a medida que las cosas se distinguen y se sitúan, estas formas adoptan valor y sentido. O dicho de otro modo, la conciencia no es; llega a ser. Se forma igual que el individuo mismo, aunque, no obstante, sus cualidades estén en potencia en las fibras del ser naciente.

Ya Bergson anotaba (en *Matière et mémoire*): «Nuestra representación comienza por ser impersonal y sólo más tarde adopta nuestro cuerpo por centro; sólo ulteriormente llega a ser nuestra representación. Emergemos lentamente de la realidad universal y continuamente nos hundimos en ella por nuestras raíces conocientes [*réalisantes*]». Dicho de otro modo, el primer momento de la percepción o del pensamiento nos vuelve a colocar siempre en el estado inicial anterior a la separación del sujeto y del objeto.

Estos niveles de estructuración permiten, como se ve, conciliar las teorías de la *Gestalt* (relativas a las estructuras de primer grado) y las de la fenomenología (relativas a las estructuras de segundo grado), sin admitir, sin embargo, una sistematización excesiva.

«La conciencia *de*, dice Sartre, consiste en una mirada intencional del objeto. Gracias a ella surgen las significaciones.»

Pero para considerar este objeto es preciso conocerlo antes, es decir, tener conciencia de él. Ahora bien, ¿de dónde podría venirme esta conciencia preconsciente?

La conciencia no está más vinculada a lo que percibe que un espejo a lo que refleja. Por espontáneo que sea, todo acto *de la* conciencia (intencionalidad, juicio, etc.) se basa y se apoya sobre eso *de lo que* tenemos conciencia; es, por lo tanto, exterior o posterior a la conciencia *de*. Lo que equivale a decir que la conciencia sartriana es una extensión dialéctica de la conciencia y no la conciencia misma. En el fondo la intencionalidad no es otra cosa que un juicio inmediato.

La conciencia «virgen» no nos revela la totalidad del objeto. No es conocimiento sino representación. El conocimiento exige una experiencia relativa a la sincronización de todos los datos sensoriales ampliada mediante un juicio, mediante un razonamiento. Pero lo que se denomina «conciencia» es, nueve de cada diez veces, la «toma de conciencia» de una cosa ya percibida, simplemente reencontrada en un campo de experiencia nuevo. Ahora bien, esta toma de conciencia «no virgen» porta en sí la huella, el correlato de juicios anteriores. Reencuentra significaciones, las descubre o crea otras nuevas; procediendo siempre por asimilación y distinción, organiza, estructura, pero en virtud de un juicio basado en las relaciones entre lo «percibido ahora» y lo «ya percibido». La intencionalidad es evidente, pero se basa en un saber anterior y no en el dato actual.

O dicho de otro modo, y de una forma genérica, las significaciones surgen a causa de un acto voluntario o intuitivo, pero sobre la base de un dato que es ya conciencia. A falta del cual habría que decir que la «conciencia es aquello por lo que las significaciones surgen en la conciencia». Esta explicación que se muerde la cola nos remitiría a todos los solipsismos.

En *Signes*, Merleau-Ponty, después de haber recordado que «se ve la suavidad, la dureza, la flexibilidad e incluso el olor de los objetos», subraya que

> mi percepción no es una suma de datos visuales, táctiles, auditivos; percibo [dice] de una manera indivisa con mi ser total, capto una estructura única de la cosa, una sola manera de existir que habla a un tiempo a todos mis sentidos.

Lo cual es muy cierto. Pero esta percepción es una percepción adquirida. Yo no «veo» la suavidad o la dureza de un objeto más que porque lo *reconozco;* y con él, todas las cualidades que a él se refieren. Hasta el punto de que, de no haberlo experimentado, palpado, ninguna percepción visual me daría esos informes «que hablan a un tiempo a todos mis sentidos». Las únicas cualidades que yo podría captar serían aquellas —formas y colores— que la mirada puede distinguir; e incluso éstas no tendrían sentido más que por relación con otras formas, con otros colores, es decir, gracias a una determinada experiencia, aunque sólo fuera visual. Si la conciencia estructura ya de entrada, de una forma indivisa, no podría hacerlo *intencionalmente* (es decir, de una forma consciente y significante) más que a partir de una determinada experiencia cuyo fruto reaparece espontáneamente en la percepción misma.

> Cuando veo un cubo [sigue diciendo Merleau-Ponty], no es porque mi razón corrija las apariencias de la perspectiva y piense, a propósito de ellas, en la definición geométrica del cubo; a través de lo que veo, estoy en el cubo mismo en su evidencia.

De acuerdo, pero sólo estoy «en el cubo mismo» porque lo conozco *ya* como tal. Si «veo» un cubo allí donde no sabría percibir más que una figura en perspectiva cuyas caras laterales están deformadas y cuya cara dorsal se halla completamente oculta, es porque *reconozco* bajo ese aspecto singular una cosa que ya conozco. No es mi razón la que corrige las apariencias, sino que el cubo percibido sólo es percibido como cubo en virtud de juicios anteriores cuyo efecto aparece en la percepción. La noción de cubo no me es *dada a priori* por alguna figura cuadrada que me la haría conocer como tal sin experiencia ni juicio.

Indudablemente, no se puede «aislar los signos de su significación, lo que es sentido y lo que es juzgado». Pero lo que es juzgado implica juicio. Las significaciones son dadas por la conciencia dado que la conciencia entraña un juicio, pero la conciencia no estructura más que al nivel de la experiencia. En el punto de partida, recibe un dato del que toma conciencia y *en cuya* organización no participa para nada. Las cosas de la percepción bruta, es decir, «primera», no tienen ninguna significación a no ser la de *estar ahí* y la de ser lo que *son* (aunque no podamos saber lo que son más que gracias a la experiencia). Todo cuanto percibimos son formas más o menos distintas, sin que podamos inferirles ningún sentido, ningún peso, ningún espesor, ninguna resistencia, ni cosa alguna antes de una experiencia, es decir, de algún juicio, cualquiera que éste sea. Las significaciones son *adquiridas;* no son *dadas.* Y si la percepción del filósofo da siempre signos y significaciones es porque en la edad en que se puede filosofar la percepción implica siempre la memoria de las cosas, es decir, a la vez su conocimiento formal y las significaciones de que están dotadas.

Cuando Merleau-Ponty afirma que no podríamos definir el color de un objeto sin mencionar la sustancia de que está hecho, por ejemplo, el color azul de este tapiz sin decir que es un «azul lanoso», sin duda tiene razón en el instante en que lo observa. Pero no podría hacerlo si antes no hubiera adquirido cierto conocimiento de la lana y del color azul. Al término de una percepción global en que los asocia aunque distinguiéndolos, descubre significaciones en lo ya significado.

Si, según la *Gestalt*, «toda modificación en un punto del equilibrio eléctrico del córtex provoca una reorganización, una reestructuración del conjunto del campo», es evidente que, conforme a la fenomenología, esta modificación puede ser consecutiva a una intencionalidad cualquiera. Pero sólo al nivel de las estructuras del segundo grado donde la conciencia puede intervenir e interviene de modo efectivo.

Así, una hoja de papel blanco «parece» gris cuando se contempla en la sombra. De hecho *es gris.* Pero este color gris depende de una relación captada por la conciencia, es decir, del entorno inmediato de la hoja. Si decimos que *parece* gris es porque referimos este «dato» parcial a la hoja de papel vista bajo una luz a la que nos hemos habituado (la más frecuente). La permanencia de los colores depende en efecto de la organización del campo visual.

Pero en el nivel de las estructuras de primer grado esta reestructuración sólo interviene cuando los datos de la percepción son modificados por la transformación de las cosas percibidas. Es entonces *dada* a la conciencia que, sin más, la registra. Y cuando este dato parcial es aislado, la apariencia sustituye al «color propio». Si ninguna luz dominante viene a contrariar tal apariencia, no es posible referir ésta ya a la estructura general de un campo que ocupa completamente. Hay entonces una reestructuración total.

Son de sobra conocidas las notables experiencias de David Katz sobre la percepción de los colores, y especialmente ésta: una hoja de papel blanco vista en la sombra parece gris; una pizarra gris vista con el brillo del sol parece blanca. Esto, siempre que se pueda referir estas «apariencias» a la claridad uniforme del campo que las engloba. Pero si se considera la hoja y la pizarra *aisladamente*, es decir, a través de un agujero practicado en una pantalla (a través de un «cuadro») entonces la pizarra *es* blanca, la hoja *es* gris. Y si se ponen estos datos uno junto a otro, o si se los refiere al campo global que hace un momento los englobaba, nada cambia: el blanco sigue siendo blanco, el gris sigue siendo gris.

Por otra parte, estas reestructuraciones son consecuencia de un hecho visual puramente fisiológico del que depende la organización psicológica de los campos. En efecto, cuando una claridad dominante engloba un campo perceptivo dado, de tal modo que permite distinguir «coloraciones» diversas respecto al «color propio» del objeto, el albedo[4] del humor vítreo permanece en correspondencia con esta luz ambiente (dominante) de la que depende. Ahora bien, en el caso de los datos «aislados» de Katz, el ambiente específico del humor vítreo se reduce a una luminosidad uniforme. Por lo tanto, ésta es interpretada como un color puro.

Para resumir, podría decirse de una forma muy general que las estructuras de segundo grado en las que intervienen los «hechos de conciencia» están referidas siempre a las estructuras de primer grado que se consideran como «en sí» sólo porque son preconscientes.

Cierto que (como dice Merleau-Ponty) la percepción no existe como «una ciencia que comienza y un primer ejercicio de inteligencia»; de esto no hay duda para lo que es «dado a la conciencia», pero no para las estructuras que implican juicios de los que las susodichas «significaciones» son la expresión evidente. En fin, si «hay que reencontrar un comercio con el mundo y una presencia en el mundo más vieja que la inteligencia», se puede comprobar sencillamente que se trata del ser, porque está «presente en el mundo», porque se sitúa intuitivamente «en el centro del mundo». Existe *él* y lo que le rodea. Por tanto, tiende a establecer un lazo con este entorno, pero un lazo del que siempre es él el nudo central. En esta inmanencia —y en la medida en que, evidentemente, el movimiento de las cosas no supera sus capacidades de aprehensión— el ser «detiene» lo que considera: si fijo la nube que pasa por encima del campanario, el campanario cae; si fijo el campanario, es la nube la que pasa, etc. (un nuevo efecto del «cuadro» o de la segregación de los espacios...). El verbo «fijar», empleado justamente, adquiere aquí todo su sentido: *detener* en la mirada la cosa mirada.

Estar «presente en el mundo» supone ya tener conciencia y supone también experimentarla. Nuestra presencia en el mundo no es la de una piedra que, por su sola presencia, estaría «en el mundo mismo», en el conocimiento a la vez inmanente, trascendente y preformado de éste.

Entre conciencia y percepción no hay más que una diferencia de grado. La conciencia es la percepción acabada y refleja sobre sí misma. No es constitutiva de la percepción más que en la medida en que la acaba. Es decir, que es, en nuestra opinión, un poco más de lo que pretende la *Gestalt*, un poco menos de lo que querría la fenomenología.

Este resultado de la percepción se convierte entonces en el punto de partida del juicio de la voluntad, de la razón. Por supuesto, la voluntad no podría ser separada de la conciencia, de igual forma que ésta tampoco podría serlo de la percepción o de la sensación. Los actos, los pensamientos, están referidos a un conjunto psicodinámico en el que unas partes no podrían pensarse sin las otras. La distinción sólo es una comodidad de lenguaje, porque si se denomina conciencia a este conjunto que nace antes de la conciencia propiamente dicha, entonces todo es «conciencia». Los términos de razón, voluntad, juicio, que son la expresión de la conciencia actuante, tampoco tienen mayor razón de ser. Creemos, sin embargo, que es preferible designar por «conciencia» el instante en que el mundo *aparece*, la *captación de ese «aparecer»* que «estalla» hacia el mundo refiriéndose a él, y cuyo acto intencional es el inconsciente de una voluntad que nace en este acto mismo.

Supone bastante decir que la objetivación propiamente dicha no es un hecho de conciencia. Se trata de una operación refleja, de naturaleza puramente psicológica, pero que se realiza al mismo tiempo que *aparece* el dato como imagen. Desde ese momento, la conciencia se hace cargo —o puede hacerse cargo— de esta imagen, es decir, de este *proyecto*, de este *objeto* de una intencionalidad cualquiera.

¿Cuál es el proceso? ¿En qué consiste esta objetivación?

> Desde el punto de vista físico [señala Bertrand Russell] todo lo que veo está en mi cabeza. Yo no veo ningún objeto físico. Veo los efectos que los objetos producen en la región donde se encuentra mi cerebro *(El método científico en filosofía)*.

Esta observación es a la vez exacta e inexacta. Es evidente que la imagen que se forma en las capas ópticas es interior al organismo. Desde el punto de vista fisiológico, el proceso natural que corresponde al sujeto percibido ocupa una parte de este organismo: comenzando por el fondo de la retina donde esta imagen se constituye. Pero esta imagen no es lo que yo veo; es lo que es *visto*. Yo no veo los efectos producidos en mi cerebro por el acto de ver, los *sufro*. No veo mi visión, me es *dada*. Lo que veo es el resultado de esta visión, resultado que *aparece* a mi conciencia y que se exterioriza inmediatamente porque la retina, que presenta las propiedades del tejido cerebral, entre otras la de la exteriorización de las percepciones, no me da las formas como infraoculares, o siquiera como yuxtaoculares, sino como *exteriores* a ella. Ahora bien, al mismo tiempo, como no puedo referir al «yo» este dato que sufro y que me viene del exterior, lo llevo «intencionalmente» a la causa que ha provocado este «ver». Lo que es *visto*, y que es una imagen, se convierte entonces en lo que yo *veo*, de lo que yo hago el objeto mirado. El sujeto de mi visión se convierte en el «objeto» de mi mirada. Se objetiva en esta «cosa» situada fuera de mí, según nociones todavía bastante vagas, pero que pronto serán perfeccionadas y precisadas por la intervención de las percepciones táctiles.

---

[4] El albedo es la ambientación luminosa específica (que existe en un momento dado en un medio dado), considerada en sus relaciones constantes con los factores de reflexión del órgano visual.

Pero aunque la conciencia *de* este objeto no sea otra que la imagen inmediata que aparece en la conciencia, no podríamos decir, con Sartre, que la conciencia «se trasciende *hacia* el objeto», porque eso sería proponer a éste como existente *ya* bajo las formas que le asigna la percepción. La conciencia, simplemente, se «conoce» *en* el objeto.

De hecho, este objeto es *de la conciencia* en mayor medida que la conciencia es *de este objeto*. La conciencia es de una imagen que es imagen de una estructura organizada a partir de una «captación» derivada de lo real físico.

Cuando veo el color rojo de la carpeta que está ahí, ante mí, ese rojo no es objetivo en el sentido físico de la palabra, dado que no tiene «realidad física». Es una construcción subjetiva, pero *dada* a la conciencia que la recibe como dato inmediato (puesto que la «mediación» del percibir le es *anterior*). Por lo tanto, este rojo es objetivo «*para mí*». Al no poder referirlo a mí mismo como una creación de mi voluntad, no puedo referirlo más que a una causa exterior. Por tanto, es espontánea e ineluctablemente percibido como una cualidad del objeto. Y lo que es cierto para esta cualidad es igualmente cierto para el objeto mismo.

En *Ideen*, Husserl dice:

> Siempre hay que tener presente que los datos impresionales que tienen por función «perfilar» el color, la superficie, la forma (es decir, que tienen por función «representar»), son por principio radicalmente distintos del color, de la superficie o de la forma, en resumen, de todas las cualidades de la cosa.

No podemos admitir esta concepción porque sería plantear *a priori* las cualidades de la cosa, y esta cosa misma, como algo absolutamente real. Este «realismo trascendental» se nos escapa. Al contrario, son estos datos impresionales los que constituyen las cualidades de la cosa. Son distintos de lo real físico que los han suscitado, pero no de lo real percibido; *son* lo real percibido que deviene cosa.

Siguiendo a Husserl, Sartre por su parte dice:

> Esta impresión visual que forma en el momento presente parte de mi conciencia no es *el rojo*. El rojo es una cualidad del objeto, una cualidad trascendente. Esta impresión subjetiva que, sin duda, es análoga al rojo de la cosa, no es más que un «cuasi rojo»; es decir, es la materia subjetiva, la «hýle» sobre la que se aplica la intención que se trasciende y trata de atrapar el rojo fuera de sí misma *(L'imagination)*.

Pero no. El rojo no es una cualidad trascendente. Es una cualidad que yo *atribuyo* a este objeto y que «en tanto que rojo», forma en el momento presente parte de mi conciencia sin que sea necesario un «cuasi rojo». El rojo de la cosa no existe fuera de mi conciencia, es ésta quien me da esta cosa como «roja». Sartre y Husserl señalan acertadamente la diferencia entre el «sujeto» de la percepción y el objeto percibido, pero no ven al «sujeto» más que como una cualidad (o una realidad) trascendente del objeto concreto, remitiendo éste a una esencia o a un imaginario metafísico.

Si hay alguna trascendencia, es la de una realidad física, la de un fenómeno ondulatorio que no tiene nada en común con el rojo entendido como color o cualidad percibida.

Este color que percibimos no existe como tal en el mundo físico. Es una vibración luminosa de una determinada frecuencia que se distribuye (que se refleja) en una determinada superficie. Los *stimuli* que siguen son interpretados como «color rojo» pero esto no es más que una simple construcción, una «representación» de lo real y no lo real mismo. Este color rojo sólo es verdadero (real) para nosotros porque nos es dado de forma inmediata. El físico dice, con todo fundamento científico, que no hay más relaciones entre esta vibración luminosa y este color que entre este color y el término «color rojo» con el cual lo designamos, término que a su vez no es más que una «puesta en signos» de cualidades sensibles que le reconocemos.

Si se libera a estos conceptos de su metafísica ilusoria, podremos darnos cuenta de que la «hýle» de Sartre, la materia subjetiva sobre la que se aplica la intención, no es otra cosa que esta imagen formada en mi cerebro, lo que es *visto*, lo que es dado a mi conciencia y que se convierte en *lo que yo veo* «realizándose» en el objeto.

Sin embargo, aunque la conciencia no sea más que el resultado de una operación estructurante y no la operación misma, puede uno preguntarse de qué modo los efectos producidos en el cerebro por el acto de ver aparecen en la conciencia.

Para tratar de responder, conviene examinar en primer lugar este acto mismo.

No olvidemos que la retina incluye más de cien millones de células cuyos mensajes concluyen en el cerebro en un área visual que es explorada a razón de diez veces por segundo por los mecanismos de un área asociativa, doblada a su vez en un área psíquica: el conjunto se beneficia del apoyo de una extraordinaria trama que contiene cerca de trece millones de neuronas. Gracias a esta «máquina de ver» los *stimuli* se constituyen en imágenes.

Organizados por la retina en un «todo» donde formas y relaciones establecen una estructura única, los *stimuli* llegan a ser, son la imagen de los datos que los han provocado. Una imagen que ocupa un cierto campo, una determinada superficie e incluso un cierto espacio. En efecto, debemos considerar la retina como un espacio que tiene su volumen y posee su albedo igual que el humor vítreo cuya influencia sufre. La capa plexiforme interna contiene en cinco estratos las dilataciones nerviosas de las células bipolares y sobre todo de las células ganglionares, salvo en la *fóvea* donde no existe. En su volumen íntegro (40 μ de espesor) sus receptores nerviosos se hallan sometidos a la «difusión confusa» del humor vítreo. Es este volumen retiniano (al que el doctor Bataille ha dado el nombre de «espacio miniatura») el que da, con su albedo, la noción espacial de primera instancia. De este modo la percepción del espacio es, al menos en sus rasgos generales, una función *preformada*, aunque como ya hemos visto deba ser corregida, precisada por la experiencia táctil: el tacto «educa» la vista.

Ahora bien, aunque el papel de los órganos periféricos no aparezca por sí mismo en la conciencia, aunque ésta no observe más que los resultados, aunque ignore los medios por los que son obtenidos, es forzoso admitir, en virtud de las impresiones luminosas recibidas y de la estructura que de ellas se desprende y que aparece a la conciencia, es forzoso admitir, como ha afirmado Bühler, la necesidad de un doble soporte sensorial.

Los trabajos de Henschen y de Wilbrand han demostrado precisamente que existe «proyección» de la retina sobre el cerebro. O mejor dicho, que hay dos retinas, la primera periférica, que recibe la impresión de los rayos luminosos; la segunda, situada en la hendidura calcárea del lóbulo occipital, que es simétrica respecto a éste y constituye la retina cerebral. Y cada una de las dos retinas cerebrales está en relación con los dos ojos: *allí las impresiones se hacen conscientes.* Al establecer las relaciones formales del dato en imagen y al constituir esta imagen en un todo orgánico, en una *forma*, el córtex realiza la última fase de la percepción.

De este modo la conciencia se define en lo que le aparece. Y si es preciso asimilar a *aquello* en que la imagen aparece, vale tanto como decir que es el cerebro mismo, es decir, todo el estrato superior del aparato sensoriomotor el que se controla observándose[5].

La persistencia retiniana (o cerebral) asegura la relación entre las imágenes sucesivas, y por tanto la continuidad y la homogeneidad de la percepción. Además, esta sucesión asegura el relieve y la sensación de profundidad, mucho más que la visión binocular[6]. En efecto, las impresiones visuales cambian por completo (mono y binocularmente) desde el momento en que se produce un desplazamiento del observador o un desplazamiento de las formas. Ya lo hemos visto en el caso del film, donde estos movimientos se tornan particularmente sensibles a través del cuadro que hace ver el espacio cinematográfico como un espacio móvil situado en un espacio inmóvil. Lo mismo ocurre en los fenómenos de la visión. Por supuesto, el campo visual no está limitado como el campo cinematográfico, pero el «espacio miniatura» de la retina, que es inmóvil en relación con la totalidad del aparato óptico, nos da una representación fija en relación con la cual nosotros captamos el movimiento real del espacio (experiencias de Bourdon, Aubert y Mach).

Hay que considerar, por último, la indispensable sincronización de los sentidos. La vista, que es el órgano más complejo, es estructurante por sí misma, pero no estructura más que una imagen que sólo puede ser objetivada correctamente gracias a los datos táctiles. La experiencia del espacio —movimiento, desplazamiento— remata esta objetivación gracias a la movilidad de los puntos de vista.

---

[5] En cierta medida podría compararse la conciencia al iconoscopio de un aparato de televisión, que recibe (toma conciencia de) una imagen transmitida en forma de ondas (influjos nerviosos), y que reconstituye (estructura) un todo homogéneo y coherente.

[6] La explicación del relieve únicamente por la visión binocular es una explicación *geométrica* que no tiene en cuenta más que las leyes de la óptica general, y en modo alguno las de un conjunto de hechos psicofisiológicos que parece ignorar por completo. Ahora bien, el ojo es una máquina de ver, no una máquina de calcular.

Los restantes sentidos hacen, durante la mayor parte del tiempo, el papel de órganos de control, incapaces como son de captar datos objetivables. En efecto, puedo conocer perfectamente las cualidades gustativas u olfativas, diferenciarlas o admitirlas, pero soy incapaz de relacionarlas con nada si no conozco de antemano cuáles son sus lazos de relación. Y lo mismo para los sonidos. Para reconocer el ruido de un carro, me es preciso haberlo visto al mismo tiempo que lo oía. Un ciego de nacimiento no puede asociar los ruidos y las cosas a no ser que se le haya enseñado a hacerlo.

El tacto, sin duda, me da formas precisas, pero soy incapaz de decir con qué se relacionan si no conozco el objeto. Percibo una cosa redonda u ovalada, lisa o rugosa, caliente o fría, simple o compleja; puedo (y ésta puede ser la experiencia de un ciego) distinguir si se trata de un trozo de cobre, de un trozo de hierro o de un trozo de madera, pero nunca podría decir si es de encina, de haya o de abeto.

La vista, por el contrario, me ofrece siempre la imagen de un mundo. Si no me permite conocer todas las cualidades sensibles, al menos me permite reconocerlas al instante.

Por último, la relativa correspondencia sensorial no es lo menos importante. El tacto percibe como calor radiaciones que nosotros no vemos, pero aunque fuésemos sensibles a los rayos X, sería necesario, para tocar a vuestro vecino, que pudiésemos penetrar la sustancia carnal (vista como una solución vítrea), cosa imposible a menos de ser virus... Y si el tacto chocara con los cuerpos como choca con un cristal, entonces tendríamos el problema gravísimo de desplazarnos en un mundo en el que la transparencia sería una resistencia...

En definitiva, aunque la imagen es la estructura irreductible de la conciencia, «el cuadro perceptivo» sigue siendo la condición irreductible de todo lo real percibido.

Mientras que la mayoría de los psicólogos no han visto en la percepción más que un solo movimiento: del objeto a la conciencia para unos, realistas; de la conciencia al objeto para otros, idealistas, nosotros creemos en una doble corriente: del fenómeno, sujeto de la percepción, a la conciencia gracias a la mediación del percibir, y de retorno, de la conciencia al objeto percibido.

Podría casi decirse: la percepción es la corriente que va desde los *stimuli* a la operación estructurante y que comprende esta operación; la conciencia, a la inversa, va del dato en imagen al objeto, y constituye este objeto como tal a partir y según el modelo que esta imagen le ha proporcionado.

A la pregunta de Sartre, «¿por qué hay algo en vez de nada», podemos responder: «porque nosotros existimos, porque estamos dotados de sentidos». Allí donde no percibimos nada, no hay nada; al menos no hay nada «para nosotros». Penetramos lo no percibido como ello nos penetra a nosotros, precisamente porque no lo percibimos. En efecto, nosotros no percibimos a nuestro mundo de objetos porque nos enfrentamos a él; porque lo percibimos, se «constituye» ante nosotros, *contra* nosotros. Objetivar el mundo es oponerse a él. No es su forma lo que suscita la percepción, sino la percepción la que crea la forma. Por tanto, extrañarse de este entorno como si nos fuera impuesto desde «el exterior», es asombrarse de existir, porque es el hecho de ser lo que somos, tal cual somos, lo que hace que nos demos a nosotros mismos este mundo al tiempo que, *ante él y contra él*, nos constituimos en nuestro yo. Existir no es sólo «salir de» *(ex sistere)*, sino «oponerse a», «distinguirse de».

Más allá de la percepción (anterior o exteriormente a ella), lo real percibido y lo no percibido se compenetran en la única y profunda realidad del mundo físico. Hasta el punto de que esa realidad no puede hacer otra cosa sino escapar a nosotros, puesto que los elementos que nosotros captamos de ella están inmediatamente relacionados entre sí con vistas a una representación necesaria. En cuanto son captados, estos aspectos se transforman; sólo conocemos los materiales gracias al edificio. Y si algún poder nuevo viene a aumentar nuestras capacidades de aprehensión, seguimos aprehendiendo a través de éstas un «dato» que la conciencia no puede referir más que a su experiencia inmediata.

Por lo tanto, nosotros no percibimos «la superficie de las cosas», como quería Jean Perrin, una superficie cuyos segundos planos no serían más que un sustrato oculto a nuestro espíritu, como lo está la otra cara de la Luna a nuestros ojos. El mundo percibido no es ni superficial ni profundo; *es*, y simplemente *real* —pero real *para nosotros*—, organizado por nuestros sentidos, es decir, esencialmente tangible; construido con materiales sacados del inagotable manantial que constituye la realidad «verdadera» del universo, realidad que en ningún caso es la que existe para nosotros, y que no existe como tal más que porque nosotros somos lo que somos.

Si estuviéramos formados de otro modo, aprehenderíamos un mundo distinto, probablemente, pero un mundo que sería tan *necesariamente limitado*, tan *necesariamente relativo como el presente*. Rechazar este mundo es renunciar a vivir. Tener conciencia de este mundo y de nuestro destino es tener una conciencia que, en nuestra opinión, supone creer en la dignidad de vivir.

Y si alguien todavía puede preguntarse: ¿por qué algún ser, alguna naturaleza dotada de sentido es más que nada?», creyendo poder reducir a la nada este problema, trataremos de responderle al final de este capítulo.

LXVIII. ESENCIA Y EXISTENCIA

Si la filosofía clásica ha hecho de las esencias un principio anterior a la existencia de las cosas —cosas que no serían más que el reflejo, la apariencia imperfecta e incompleta de esas esencias—, el existencialismo según se dice ha «vuelto a situar las esencias en la existencia». En efecto, para esta filosofía, la esencia no es una idea en el sentido platónico de la palabra ni ningún inaccesible nóumeno. Siendo entendida como cualidad pura, no está despojada, por principio, de las cualidades que confieren a las cosas su existencia. Pero no por ello es menos ideal ni metafísica.

Más existencialistas en este punto que los existencialistas mismos, propondremos como principio que una cualidad es siempre cualidad *de*. Husserl ha vuelto a situar la sombra de la cosa detrás de la cosa, pero ha tomado la sombra por una cualidad fundamental de esta cosa. Ahora bien, para nosotros, la cosa no se caracteriza *por* cualidades que le serían trascendentes. Las cualidades de una cosa —que presentan a ésta como existente *a priori*— son función *de* esta cosa, que las define al caracterizarse.

Si existir, para este roble, es ser percibido, ser presente, como quiere la fenomenología, se ve claramente (si se lo relaciona con nuestra opinión) que no podría ser de otra manera, dado que es el acto del percibir lo que otorga a la cosa su existencia «cósica». Ya lo hemos dicho: sentir, experimentar una presencia es a un tiempo captar un dato sensible que «resiste» y «construir» una forma, un «real para nosotros» dado en objeto por este acto mismo.

Pero para la fenomenología la existencia de las cosas no se agota en la percepción; de ahí la remisión necesaria a las esencias, a un «en sí». Para nosotros, por el contrario, el objeto se agota en el conjunto de percepciones que lo sustentan. Sin embargo, si el objeto-encina se agota *en tanto que objeto* en mi percepción *actual*, en modo alguno se agota en tanto que constancia física. Lo real trascendente de donde yo saco este objeto no cesa de existir fuera de mi percepción; *pero en tanto que real físico, no en tanto que objeto:* las gotas de agua que citábamos antes no dejan de existir en el océano, pero en tanto que H_2O, no en tanto que gotas. Como tales, no existen más que por el hecho de un acto estructurante, el del cuentagotas.

La percepción que define la cosa no perfila de ningún modo la totalidad del ser físico del que extraemos esta cosa, puesto que no es más que un aspecto de él. Pero la percepción agota íntegramente esta cosa que sólo existe en función de esa percepción.

Cada cosa, cada ser tienen particularidades que los caracterizan como individuos. Pero a través de los seres que tienen particularidades individuales diferentes, se puede reconocer un conjunto de particularidades que les son comunes, una invariante común: la invariante «silla» a través de la silla de rejilla, la silla Luis XV, la silla rústica, etc...; la invariante «roble», a través de la encina, el roble alto, el roble ahilado, etc. Pero esta invariante se agota tanto menos en cada uno de los casos particulares en cuanto que no se «realiza» en ellos. Es la pluralidad de los individuos lo que permite definir la invariante. Y no a la inversa.

Lo que hace que un ser «sea lo que es», queda definido por el conjunto de las estructuras que lo determinan como tal, y no por un «antecedente» que se «realizaría» en él.

Las propiedades de una cosa no se derivan de su esencia, sino de su sustancia y de su estructura. Al contrario, es la esencia la que se deriva de un conjunto de propiedades, de las que no es más que el esquema. Por tanto, la esencia no se despliega en sus «determinaciones», como quería Hegel: *está determinada*. Es el «signo» de las cosas que son de la misma materia y de la misma estructura[7] y que, siendo así excepto en algunos detalles, tienen necesariamente cualidades comunes; pero son análogas por referencia a esas cosas y no por referencia a un principio que le serviría de soporte.

---

[7] La «materia» tampoco existe «en sí» más allá de los cuerpos que nos la revelan, es decir, en los que reconocemos este soporte hipotético común. Sólo existe gracias a ellos. O mejor dicho, es el residuo de la percepción, la secuela de lo percibido en la realidad del mundo físico.

Para emplear un término del que los antiguos abusaron, se puede decir que la *quiddidad* de una cosa está en la cosa misma y en ninguna parte sino en esta cosa. Y si se busca la *quiddidad* del fenómeno del que la cosa es un aspecto, entonces esta *quiddidad* no tiene nada que ver con esta cosa. Es tanto menos definible cuanto que remite siempre, cada vez más, a otra *quiddidad* de la que procede la anterior.

Decir, como algunos metafísicos, que «el horizonte externo de la esencia es la totalidad implícita sobre la cual la esencia emerge como la forma sobre el fondo» (Stanislas Breton), es todavía una forma de lenguaje que se presta a muchas confusiones. En efecto, si con eso se quiere decir que «el ser contiene implícitamente todas sus determinaciones», esto puede ser verdadero o falso.

Si se quiere decir que las determinaciones particulares de este roble hacen que sea *este* roble y no otro, es cierto, pero resulta una tautología. La famosa ley constitutiva de las esencias, esa exigencia imperativa según la cual «el roble en tanto que roble es necesariamente todo cuanto debe ser», no hace sino constatar que si un roble no es un roble (todo cuanto éste debe ser) es otra cosa, lo cual parece bastante evidente.

Por el contrario, si se consideran las determinaciones posibles de toda posible encina, es decir, el conjunto de virtualidades de la «esencia-roble», entonces pensamos que no es exacto. Porque si bien es cierto —y nosotros lo hemos señalado bastante— que toda cosa remite a un concepto, si es cierto que *este* roble remite a la idea-roble e implica, por lo que es, todo cuanto no es, no se trata más que de una impresión del espíritu. Esta implicación es un hecho de juicio; no existe más que en el espíritu de quien juzga o de quien observa, y no en la cosa observada.

Suponiendo que *este* roble contenga implícitamente todas las determinaciones de la «esencia-roble», es decir, todas las posibilidades del ser-roble, precisamente el hecho de que sea *este* roble prueba suficientemente que, en las contingencias que han presidido su existencia, ninguna de estas virtualidades era posible, sino sólo las posibles que han determinado esta existencia y que la hicieron tal cual es y no como no es. O dicho de otro modo, las «posibilidades» del ser-roble que contuviera y que fueran distintas a las suyas propias, serían imposibilidades de las que no podría ser expresión. Por tanto, no podría contenerlas, ni siquiera implícitamente.

Stanislas Breton dice también «que el mundo de las esencias aparece como el correlato de una intencionalidad fundamental, que es una ley del espíritu». Ahora bien, ¿no supone esto introducir esa necesidad de juicio que es propia del espíritu humano y no de las cosas juzgadas? No rechazamos las esencias, entendidas como modo de relación o de juicio, sino como entidad metafísica, como *esse*. La esencia es un acto (o la consecuencia de un acto) de la inteligibilidad aplicado a la existencia. Nada más.

Cuando nuestro filósofo dice: «llamaremos esencia, en la acepción más fuerte del término, a *la ley de realización en tanto que prescribe un orden, un encadenamiento necesario de todas las relaciones*», identifica simplemente la esencia y la realidad física considerada en su desarrollo causal. Comprendida en este sentido, también nosotros admitiríamos de buena gana la esencia si no se viese claramente que entonces pierde su razón de ser. Al ser lo real físico, no podría en efecto —por todas las razones que llevamos dichas— ser la esencia de las «cosas», puesto que estas cosas, consecuencias de nuestra percepción, son distintas de este «real». Podría ser así si las cosas fueran verdad (en lo absoluto), en lo que son para nosotros; si la percepción consistiese simplemente en registrar un dato acabado, real en sí. Pero resulta difícil conciliar esta exigencia «realista» con los datos de la física moderna.

Y si esta concepción «existencial» de la que nos habla Stanislas Breton nos recuerda, como él es el primero en observar, a «la oscura noción de *causa sui*, de causa de sí, que preocupa desde hace tanto tiempo al pensamiento occidental», ¿no equivale a decir, aunque de otra forma, que la esencia está *en* la existencia concreta o al menos que es consecuencia de esta existencia, de igual modo que lo idéntico es consecuencia de lo múltiple y lo semejante de lo diverso?

De hecho, la esencia no es nada más que la imagen a través de la cual el espíritu se representa una cosa provista de las cualidades de todas las cosas semejantes, la abstracción de estas cualidades gracias a la cual el juicio identifica o asimila esas cosas agrupándolas en una clase determinada. La blancura es la «esencia» —o la clase— de todas las cosas que son blancas. Pero la «blancura en sí» es un puro concepto. Es un imaginario concebido *a partir* de las cosas que son blancas, pero que de ninguna forma preexiste a estas cosas, aunque efectivamente las trascienda. Pero esta trascendencia es una trascendencia *a posteriori* y no *a priori*. Y como las cosas de nuestro entendimiento sólo son reales con relación a nosotros, *la esencia de las cosas es una esencia para nosotros*. No podría tener un sentido universal y absoluto.

Se objetará que la esencia, que es una cualidad (aunque sea conceptual), no podría ser asimilada a una clase, que no es más que un modo de agrupamiento. Pero la cualidad de ser blanco, que se inscribe en la clase de la «blancura», justifica esta clase por el hecho mismo de que la implica o la sobreentiende. Y si esta cualidad existe, es en la medida en que resulta inherente a las cosas que son blancas, en lo cual es concreta. Fuera de esto, no es más que una abstracción y en modo alguno una «esencia»; no hay cualidad que pueda ser independiente de las cosas a las que se refiere.

Puesto que todos los hombres tienen capacidades sensoriales análogas —al menos aproximadamente—, todo individuo percibirá (o podrá percibir) el mismo objeto —ese mismo roble— en no importa qué momento, con tal de que le preste atención. La objetividad del mundo, su universalidad no es más que una intersubjetividad generalizada. Al ser la percepción un fenómeno basado en las capacidades «físicas», es cierto que también para ella, en las mismas condiciones, idénticas causas producen los mismos efectos.

Este mueble que está a mi espalda, que no veo, no deja de existir para mí, dado que mi experiencia me ha demostrado que a cada mirada que vuelvo lo encuentro tal cual es. Pero es mi mirada lo que lo constituye como objeto, igual que la mirada de la persona que está frente a mí, para lo cual el mueble está presente aunque yo no pueda percibirlo.

Lo que no cesa de existir efectivamente es la sustancia, un determinado «estado» material que permanece presente fuera de mi percepción. Por lo tanto, el objeto no es inagotable; lo que se agota es aquello que permite a la conciencia «constituirlo». Y su presencia se despliega en el tiempo precisamente porque la conciencia lo reencuentra a cada instante, porque suscita (o porque vuelve a suscitar) las apariencias.

Ahora bien, esta permanencia de las cosas es lo que hace que le atribuyamos una «esencia»; la que hace que hayamos elevado su «invariante cualitativa» a la «altura» de un absoluto metafísico. Sin embargo, nosotros distinguimos los *cuerpos* y los *fenómenos* (utilizando aquí esta palabra en su exacto sentido), es decir, por un lado, los sistemas de propiedades sensibles que presentan una determinada constancia y, por otra, las sensaciones que evolucionan. Pero si nos referimos a la esencia del roble, del hierro, o de alguna cualidad «fija», no tratamos de alcanzar la esencia del calor o de la ebullición, porque éstas no son cualidades permanentes (con un carácter de permanencia *para nosotros*). No hay sin embargo, entre unos y otros,

más que una diferencia temporal referida a nuestra propia duración.

Así, lo que muchos psicólogos continúan —aunque en vano— denominando esencia, esa «interioridad» del ser que le permite tener las «propiedades» que lo caracterizan, no es otra cosa que lo «real físico» de donde nosotros lo sacamos como «forma». Fuera del concepto más arriba enunciado, la esencia del hierro es el conjunto de energías de las que el hierro es expresión. La realidad material del hierro tampoco existe «en sí», porque el hierro no es discernible como «cuerpo» más que *en determinado nivel del mundo físico*. No es independiente de una serie de distintos fenómenos más o menos contingentes que lo determinan como tal. Llegada al término de su «realidad», la materia se desvanece en lo no material de un sistema de energías y de fuerzas apenas diferenciadas.

En este sentido, se podría hacer a las leyes físicas la misma objeción que a la esencia de los metafísicos. Cuando Gaston Bachelard nos dice por ejemplo: «La ley pesa más que el hecho, el orden de las cosas se impone como una racionalidad», esta comprobación sólo es superficialmente exacta. Porque son los físicos quienes han establecido las leyes observando la repetición, la constancia causal o efectiva de los fenómenos. Pero los fenómenos no «obedecen» a las leyes; las *hacen* o permiten a los físicos hacerlas. No obedecen más que a una necesidad de ser, más o menos contingente, de la que *son* la manifestación lógica, la consecuencia de una determinada «posibilidad», mantenida en los términos de esta posibilidad. La ley es una comprobación de hecho que trasciende (y, por lo tanto, pesa más que) los hechos *para el observador*, pero no para los hechos observados. No precede al fenómeno; no es más que su testimonio, y testimonia simplemente la lógica evidente de las determinaciones del mundo físico, aun cuando su carácter legislativo sea en sí mismo contingente y relativo.

Podemos decir, por último, para terminar con las «esencias», que las construcciones simbólicas no son otra cosa que constantes operaciones de transferencia que no tienen por objeto más que poner en evidencia las significaciones creadas o descubiertas por el espíritu. Se trata de estructuraciones mentales que sólo son —en el plano del juicio— la aplicación de los fenómenos de la percepción. Ahora bien, la costumbre de asignar un sentido a toda cosa hace que muy pronto no sólo los signos se vuelvan transparentes, sino que las mismas cosas desaparezcan detrás de las significaciones que se les atribuye. El significado prima sobre el significante. No se puede ver una cosa sin tratar de comprender lo que hay «detrás de ella». Las cosas pierden su valor objetivo, su inercia propia, para ser pronto «dinamizadas» por el espíritu. Por tanto, no hay que extrañarse de que el espíritu trate de descubrir una «esencia» detrás de la existencia sin darse cuenta de que no hace más que perseguir de este modo los fantasmas que él ha creado.

Por el hecho de ser finita y definida, la existencia parece —según algunos— reducirse a una especie de «exterior» generalizado. Resulta evidente que no es captable y definible más que desde el exterior. El infinito no tiene «exterior», porque en otro caso dejaría de ser el infinito. Desde el interior, la existencia no es ya lo particular, lo finito, lo determinado; se confunde con aquello de lo que es expresión.

En tanto que existente, el ser vivo se distingue de la cosa como la materia orgánica de lo inorgánico. Dotado de sentido, toma conciencia *de* y se opone al mundo que percibe. Se constituye en sujeto y se interioriza en un *para sí* que es conciencia de ser. Pero si el *para sí* no es otra cosa que la conciencia de ser del *yo* [*moi*], esta «interiorización» no es aún más que una captación *exterior* de sí mismo por sí mismo; el acto voluntario del *yo* que se da a sí mismo como objeto. El *sí* (o el para sí) no es más que la conciencia de todos los «yo» sucesivos que constituyen el ser pensante, actuante, cambiante, siempre referido a lo que fue al volverse lo que es. En otras palabras, la «interiorización» del sí es una inmanencia y no una trascendencia. Es la individualidad del sujeto y no el en sí del ser.

Por otro lado, si según determinadas concepciones existenciales, «lo existente es lo que, en un orden dado, fundamenta sin estar fundamentado», llegaríamos a decir (puesto que el orden dado siempre es relativo) que no existe nada a no ser el absoluto mismo porque, en el sentido que generalmente prestamos a la existencia (finita y definida), nada puede ser que no esté fundamentado. Toda existencia es relativa. La existencia de los seres y las cosas no sólo está *fundamentada*, sino que se caracteriza por estarlo. No hay nada en el universo que no sea consecuencia de un determinado fenómeno o de un determinado orden y que a su vez no determine a otro. Existir, en el sentido físico de la palabra, es ser causa o función, lo uno y lo otro en una perspectiva temporal. La existencia física es existencia de *relaciones*.

Por lo que se refiere a nuestro yo, si «la primera de las acciones subjetivas es la de existir», hay que oponer a la esencia de las cosas una ontología que asegure al ser una determinación diferente, dado que su existencia no es «una determinación entre las otras, puesto que las penetra y las empapa a todas sin figurar en su conjunto».

Pero si el *yo*, en tanto que tal, no preexiste a la percepción, es decir, a la conciencia; si se forma (carácter, personalidad, individualidad); si es consecuencia de la experiencia que adquiere en el seno de un mundo respecto al cual se constituye en *yo*, al mismo tiempo que lo constituye en *objeto;* si, en otros términos, la oposición objeto-sujeto no existe *a priori* sino que aparece gradualmente, como una fotografía en el baño del revelador, entonces no existe una ontología del ser como no existe la cosa en sí. Al menos, esta ontología se reabsorbe en la psicobiofisiología, como la cosa en sí se reabsorbe en la universalidad del mundo físico. En efecto, en esta perspectiva, no se ve ni cómo, ni por qué la determinación del ser consciente dejaría de ser una determinación «entre las otras», puesto que el hecho de «penetrar y empapar» las cosas o los seres sólo es consecuencia de esta conciencia, es decir, del hecho de estar «vivo», y este hecho, a su vez, no es más que el carácter distintivo de lo orgánico ante lo inorgánico.

Sin embargo, cualquiera que sea el objeto percibido o el individuo que percibe, todo ser es irreductible a cualquier otro. La infinita variedad de «posibilidades» otorgada a las determinaciones que le caracterizan (espacio, tiempo, medio, entorno, etcétera) asegura a un tiempo la multiplicidad de los semejantes y la particularidad del individuo. Llevado hasta sus límites extremos, el carácter de identidad queda pronto anulado: ninguna cosa, ningún ser podría ser idéntico a ningún otro. Nada es idéntico a nada, a no ser a sí mismo, y esto incluso en una duración limitada que se desvanece en lo fugaz. La identidad sólo se da en determinados aspectos, en determinados estados del mundo y de las cosas, relativos a las nociones subjetivas que tenemos del espacio y del tiempo. Como ya hemos hecho notar (XXIX), ningún estado se reproduce ni puede reproducirse «tal cual», es decir, de acuerdo con todas las determinaciones que lo hicieron tal cual fue. Cada uno de ellos es único, y esta unicidad es el resultado y la certeza de su existencia misma.

No obstante, nos negamos a considerar este «hay», que presenta a lo existente en su unidad existencial, como un hecho del azar, como una facticidad irreductible a cualquier explicación. Aunque es indeterminable desde el exterior, no por ello ese «hay» está menos determinado, igual que el azar no es más que una determinación de lo probable. «El mundo es lo que ocurre» dice Wittgenstein; pero nunca ocurre nada que no sea *necesario*, es decir, imperiosamente determinado. *Todo determi-*

na todo: todo es función de todo. Paradójicamente este hecho mismo es lo que se halla en la razón del indeterminismo.

No hay *hechos* (acciones, acontecimientos, fenómenos físicos) que no sean expresión de una determinada *exigencia.* Pero esta necesidad no siempre puede expresarse en razón de acontecimientos paralelos que contrarían su producción. Los hechos entonces no aparecen, no *son.* Pero cuando *la necesidad de ser* coincide con la *posibilidad de ser*, entonces, inmediatamente, los hechos aparecen, se producen, *existen.* O dicho de otro modo, los hechos no se producen más que cuando son necesarios, pero la experiencia de esta necesidad es *contingente.* La contingencia es solamente la incertidumbre de las «posibilidades» o de las «probabilidades»; en modo alguno rechaza la idea de necesidad, pero «necesidad» no siempre es «realidad».

Entendida en el sentido exacto de la palabra *(ex sistere: salir de)*, la existencia, no obstante, plantea un antecedente necesario. Ninguna realidad fenoménica, ningún existente del mundo físico posee en sí mismo la razón y el principio de su propia existencia. Nadie existe «en sí», sino como consecuencia de un conjunto de relaciones en el que por definición ninguna es absoluta.

Entendido en la integridad de sus relaciones, el conjunto de «existentes concretos» o fenómenos del mundo físico postula, por tanto, necesariamente, algo que está fuera de esa existencia misma, pues la existencia de ese mundo no puede implicarse a sí misma dado que no es «en sí». Es, por tanto, *a partir* de algo que ella no es, de lo que no es más que la expresión y que no puede ser sino un «no determinado», un «no finito». Ahora bien, un no finito no puede ser más que el *infinito*: éste que *es* «él mismo, en él mismo, por él mismo, homogéneo y eterno», para adoptar la definición platónica, sin duda la mejor que se ha dado hasta ahora.

En efecto, lo *infinito* no podría ser entendido como *nada.* La nada, que no es más que la ausencia de realidades concretas, no es comprendida como «vacío» más que porque nosotros no podemos captar, comprender o concebir otra cosa que lo finito. Pero esta ausencia «para nosotros» testimonia una presencia: esta nada de existencia no es la nada, porque la existencia no podría salir de la nada. La *nada* atestigua el *en sí* inasible, ilimitado. O dicho de otro modo, lo que para nosotros no es concebible más que en términos de ausencia, *lo que para nosotros es la nada, es precisamente el absoluto.*

Por tanto, nos hallamos reducidos a un postulado metafísico, a un *a priori* al cual nadie podría escapar. Y si se postula esta causa indemostrable, una causa que, por lo menos, puede concordar con los datos últimos de la ciencia contemporánea, no podemos, al admitirla, sino creer de igual modo que lo hace el creyente. Creer tiene, por otra parte, esta singularidad de no soportar la negativa: no creer en Dios es creer en la no existencia de Dios, pero todavía es creer.

Y si uno se pregunta sobre este absoluto, parece difícil concebirlo como *ser* a semejanza de la metafísica, porque ser es la cualidad de lo que *existe* y toda cualidad existencial es necesariamente finita y definida.

No podría ser entendido en adelante como *espíritu.* El espíritu sólo tiene sentido para nosotros. Expresión última de nuestra inteligencia, de nuestro juicio, no es más que uno de los atributos del ser. Hablar de espíritu puro o de ser en sí, no es otra cosa que un uso abusivo de palabras que pueden servir para designar el absoluto, pero no para significarlo. Y hablar de los «atributos» de Dios es un absurdo. Dios no podría tener atributos, porque no podría sino tenerlos todos, y si los tiene todos es como si no tuviese ninguno. Atribuirle cualquier cualidad, sea la que sea, es «limitarle» al definirle.

Si se concibe a Dios como voluntad (por ejemplo), no podría ser sino como el absoluto de toda voluntad, es decir, como voluntad absoluta. Ahora bien, ¿qué podría desear una voluntad semejante que no poseyera o que no fuera? En última instancia, sería preciso que el absoluto fuera el absoluto menos uno, representando ese *uno* el objeto de su volición. Pero el absoluto menos uno ya no sería el absoluto.

Así, todos los términos cualitativos —voluntad, grandeza, bondad, saber, poder, etc.— que se refieren a nociones humanas, a cualidades que no pueden ser más que *finitas y definidas*, pierden incluso su sentido cuando se aplican a lo infinito; carecen de objeto, dado que el infinito no es ni sujeto ni objeto. Se trata de «ideas» por medio de las cuales el hombre ha querido «representarse» a Dios. Ahora bien, de igual forma que entre lo finito y lo infinito no hay medida alguna, tampoco la hay entre Dios y el hombre.

Mientras que se pasa fácilmente, espontáneamente, de lo infinito a lo finito (que no es más que una manifestación singular del infinito que se «conoce» al definirse), el paso de lo finito a lo infinito es imposible, porque en ese caso tendría que dejar de ser finito.

El ser finito retorna a lo infinito como la gota de agua al océano. Pero en este océano donde se reduce a nada, donde desaparece como gota, permanece como sustancia. Es un retorno a lo absoluto, no el aniquilamiento total, puesto que esa «nada» no es la *nada*.

De ese océano surgirán otras gotas, que quizá contengan algunas de las moléculas que constituían la gota precedente, pero que también contendrán otras moléculas que no las poseían. No hay, por tanto, «más allá», ni supervivencia en el sentido individual de la palabra. Todo ser es único y lleva en sí su propio fin.

Para el hombre existir equivale a expresar un aspecto del *en sí* de que es portador. Al «realizar» mediante su propia existencia este aspecto limitado surgido de lo infinito como una ola en el seno del océano, vivir es revelar su sentido entregándose a él. Es afirmar alguna *necesidad*, alguna posibilidad hecha posible entre todas las probabilidades. Y realizarse en su individualidad más profunda, ser, en fin, uno mismo, es afirmar el sentido de este absoluto en la relatividad de las contingencias.

Pero este *en sí* que no es concebible más que como la inagotable fuente de todo cuanto es, y que no podría ser comprendido bajo ninguno de los atributos que el hombre le presta al construirlo a su imagen, este absoluto puede ser considerado como *energía*. No en el sentido de la energía de los físicos, necesariamente finita por más infinitamente grande que sea, y que no es más que su expresión concreta, sino la *energía en sí*, absoluta, indiscernible, indefinible, comprendida fuera del espacio y fuera del tiempo. Una energía a la que no está prohibido llamar Dios, pero cuya imagen subraya más la potencia causal fuera de las simples categorías humanas y ofrece el sentido de un Dios reencontrado en su infinitud, un Dios real y soberano.

De este modo, la existencia humana no es esta presencia absurda que habría surgido sin razón ni causa, como una adición a la nada, sino una expresión del absoluto que permitiría decir: todo está en Dios, Dios está en todo.

Por otro lado, si este absoluto contiene todas las «posibilidades existenciales», se ve claramente que, desde el momento en que algunas de ellas se convierten en «existentes concretos», determinan (o implican) otros existentes que entonces se vuelven *necesarios*, y esto con exclusión de cualquier otro. Se comprende así la dirección impuesta a la naturaleza a partir de su origen y por este origen mismo. Y se ve al mismo tiempo que esta «dirección» no es ni voluntad ni azar, sino la expresión de las determinaciones lógicas de los fenómenos, y que la naturaleza de las posibilidades que suscitan está en razón de la naturaleza de aquellas que expresan.

En consecuencia, nada impide suponer la existencia de otros mundos sin relación alguna con las estructuras de nuestro universo, desarrollándose en otra parte siempre posible, según otras «realidades físicas» salidas de otras causas prioritarias. El absoluto sería entonces la causa de todas las causas primeras posibles.

Y la pluralidad de los mundos no sería más que el prodigioso espectáculo que el infinito se daría a sí mismo, el modo en que tomaría «conciencia de sí mismo», apareciéndose a sí mismo indefinidamente.

La «creación» no sería entonces más que la aparición de lo finito en lo infinito, la emergencia de una infinidad de «puntos de energía», cuyas interacciones constituirían lo existente en el mundo físico: creación incesante, que no determina tanto esos «torbellinos» cuanto suscita su aparición, como si el absoluto los hiciese nacer de sí mismo en cada momento de su eternidad.

LXIX. CAUSALIDAD Y DETERMINISMO

Según Hume y Stuart Mill, la noción de causalidad ha nacido de la experiencia de sucesiones constantes. Así, «el antecedente de dos fenómenos cualesquiera relacionados por la experiencia, está considerado como causa de la consecuencia en la medida en que la asociación queda consolidada por la fuerza de la costumbre y sin ninguna razón intrínseca». Sin embargo, Piaget subraya: «un hecho semejante sería inexplicable si la causalidad resultara exclusivamente de las asociaciones o de las costumbres impuestas por la sola experiencia: la sucesión no basta para constituir el lazo causal sin una asimilación con las acciones propias, posterior a la composición operatoria». De tal forma que conviene considerar la causalidad, siguiendo a Maine de Biran, como el producto de una lectura directa de la acción voluntaria o de una inducción análoga que lleva a imaginar las cosas a partir del modelo del yo.

En otros términos,

> Hume y Maine de Biran han visto cada uno un aspecto de la realidad, pero se corrigen mutuamente: lo que equivale a decir que la causalidad no podría resultar de ninguna «experiencia» propiamente dicha, sino antes bien, desde el principio, de una organización de la experiencia en función del esquematismo de la acción [...] La percepción de la causalidad deriva, como la causalidad operatoria misma, de la composición como tal de las relaciones en juego y no

> de una cualquiera de las relaciones compuestas *(Epistémologie génétique).*

No hay, por tanto, empirismo causal en el sentido de Hume o de Maine de Biran, sino una relación indisociable entre el sujeto y el objeto. La noción de causalidad se precisa a medida que el ser toma conciencia de las relaciones del yo y del no yo, a medida que «objetiva» el mundo y «desubjetiviza» sus nociones egocéntricas. Como recuerda Piaget,

> el desarrollo de la causalidad consiste recíprocamente en una asimilación en primer lugar egocéntrica de las modificaciones de lo real a las acciones del sujeto; luego, en una asimilación descentrada a sus operaciones propiamente dichas [...] en una acomodación a los aspectos más y más profundos de la realidad [...] Bajo sus formas antropomórficas, comienza por no ser más que una asimilación lógica de lo real a las acciones del sujeto, pero por la influencia de la coordinación de las acciones en operaciones, termina por constituir una asimilación a las operaciones mismas: una analogía de la deducción aplicada a la experiencia *(ibid).*

En efecto, es sorprendente comprobar que todas las formas precientíficas de causalidad consisten en asimilaciones directas de lo real a las acciones humanas. Magia, animismo, dinamismo, etc., preceden desde muy lejos al mecanicismo espaciotemporal. (Curiosamente ya habíamos encontrado estas «explicaciones» cuando hablábamos de las nociones perturbadoras del «hecho cinematográfico», cuando no se le sabía vincular a algo racional.)

Sin pretender volver a trazar aquí la historia de la causalidad, y remitiendo a este respecto al lector a la obra capital de Piaget[8], comprobaremos simplemente siguiéndole que

> pese a Arquímedes, los principios de la astronomía matemática y el retorno al platonismo realizado durante el Renacimiento, hay que esperar de hecho hasta Galileo, Pascal y Descartes para que la causalidad se libere por fin de la acción directa, a un tiempo egocéntrica y fenoménica, y alcance definitivamente el nivel de la composición operatoria, es decir, de las coordinaciones mismas de la acción, pero aplicadas a la sucesión temporal y no formalizadas simplemente en operaciones lógico-matemáticas [...] La explicación causal no se distingue entonces casi de la implicación lógica, o la causa de la razón deductiva: *causa sui ratio.*

---

[8] *Introduction à l'épistémologie génétique,* tomo II, cap. 7: «Réalité et causalité».

Abriendo un paréntesis, recordaremos que la implicación no entraña necesariamente la sucesión; no obstante, sólo es captada, en la percepción inmediata, cuando efectivamente hay sucesión. Entonces es comprendida como explicación causal. Mientras que las implicaciones son o pueden ser reversibles, la causalidad es irreversible; pero supone la noción de tiempo[9].

Así, en el ejemplo ya citado de *Citizen Kane,* si el vaso implica el envenenamiento de Susan, está implicado a sí mismo como causa (por el somnífero que contiene). Pero para que captemos esta relación causal, sería preciso que hubiese sucesión. El vaso sería comprendido como causa si estuviera aislado (como los quevedos del *Potemkin*), mostrado de cierto modo *antes* —o después— del plano general. Por el contrario, y debido a que nos es presentado simultáneamente, es entendido como símbolo de un hecho *actualmente* presente. Como hemos dicho, no sugiere ni implica el envenenamiento: lo *testimonia.*

La diferencia reside igualmente en que en la correspondencia de plano a plano, la relación engloba las significaciones tomadas al objeto, mientras que en el campo total se limita a imprimir a los objetos una estructura o una disposición que emana de la acción misma. La significación sólo aparece *a posteriori.* Dicho de otro modo, en las estructuras cinematográficas citadas, el vaso *refleja* una significación dada por los hechos, mientras que los quevedos *dan* un sentido a los acontecimientos representados.

Por eso puede verse hasta qué punto la estética del film y la comprensión de las estructuras visuales entraña nociones de percepción y de juicio y hasta qué punto la causalidad —la idea de causalidad— depende de *la composición de las relaciones en juego.* Ya hemos hecho notar que el arte del film consiste en parte en crear relaciones de hechos, causales o no, lógicas aunque arbitrarias, es decir, en crear un real ficticio más significante que lo real mismo. Ya volveremos sobre el tema.

Para aquellos lectores nuestros que no estén familiarizados con estos problemas, digamos que conviene distinguir las nociones de causa y de causalidad. Nadie ha negado jamás que no hay efecto sin causa, pero la causalidad se encarga de regir estas relaciones. El principio estriba en «que en condiciones semejantes las mismas causas producen los mismos efectos»; la ley es la determinación de estas relaciones según reglas de constancia lo más rigurosas posible. Para el pensamiento vulgar, la idea de causa se confunde con la de agente productor, según la relación global del antecedente con el consecuente; para la ciencia, el término de causa se precisa en el de condición determinante. Hasta el punto de que para muchos sabios —después de Augusto Comte— el objeto esencial de la ciencia consistiría en establecer las leyes de constancia y de coordinación de los fenómenos, en legislar la causalidad sin buscar las «causas». En otros términos, en definir el «cómo» sin explicar el «por qué».

---

[9] La implicación es una relación lógica puramente formal entre ideas o proposiciones, independientemente de la verdad material de estas ideas o proposiciones. La causalidad es una relación unívoca que supone la verdad material de las cosas consideradas en una duración necesaria: hombre implica vertebrado. Pero el hombre se encuentra implicado en la noción general de vertebrado (implicación directa o indirecta). El dolor implica una herida (moral o material) pero la herida es *causa* de este dolor.

Recordando que Emile Meyerson ha demostrado todo lo contrario, que el pensamiento científico ha perseguido constantemente, pese a las prohibiciones del positivismo, la búsqueda de las causas y el estudio del modo esencial de producción de los fenómenos, Piaget hace notar que la cuestión sobre el punto del que conviene partir es la de los límites entre la ciencia y la metafísica.

> En efecto [dice], se puede uno preguntar si en la misma medida en que la ciencia es una perpetua conquista sobre la metafísica, no hay contradicción en adoptar una posición antimetafísica, ahora y en el futuro, y en clasificar de una vez por todas las cuestiones en científicas y metafísicas. La historia de las ciencias consiste en un perpetuo desplazamiento de las fronteras entre estos dos dominios, y es tan vano y tan «metafísico» especular sobre las fronteras futuras de la ciencia como prudente y «científico» respetar los límites asignados, en un estadio dado del desarrollo histórico, entre lo verificable (experimental o axiomáticamente) y la improvisación subjetiva [...] La noción de causa, cuando se considera el modo de producción de los fenómenos, no es en sí ni científica ni metafísica: el problema debe resolverse a propósito de cada una de sus formas e incluso según el contexto en que interviene *(ibid.).*

Esta última observación, impensable antes de 1924, es fruto de la mecánica ondulatoria que cuestionó el principio mismo de causalidad, cuyas leyes hasta aquel entonces eran consideradas como rigurosas y absolutas.

Al ser en parte la definición de las leyes función de la «naturaleza íntima» de las cosas, era precisamente hacer metafísica, creyendo volverle la espalda, el pretender, como Augusto Comte, instaurar las cosas ignorando su naturaleza íntima. Pero aunque las leyes están en razón de los fenómenos, *para el científico* la ley conserva su carácter preferente. Es el único modo de conocimiento posible. Ahora bien, la realidad íntima de los fenómenos que corresponden a estas leyes es —a escala microscópica— casi irrepresentable.

En el nivel microfísico, el determinismo cambia de forma; sólo las leyes de los grandes números subsisten allí donde reina la noción de probabilidad estadística. Por tanto, si no se puede hablar de determinación rigurosa y necesaria en lo que concierne a la posibilidad de previsión de los fenómenos, el principio de causalidad se derrumba; al menos, se reduce a la única noción de causa, evidente pero imprevisible. Como subraya Philipp Frank

> si no hay reglas de coordinación conocidas, el principio de causalidad se convierte en una tautología y las leyes causales particulares en simples definiciones de la magnitud de los estados: no dicen nada más acerca del mundo real *(Le principe de causalité et ses limites).*

En mecánica ondulatoria «no es posible coordinar a cualquier magnitud que figure en una ecuación un dato inmediato bien determinado o el resultado de una observación. Se ve entonces que las ecuaciones del físico han perdido por este hecho su valor causal, al menos en el sentido en que antaño se pensaba. Estas leyes no asocian ya magnitudes directamente observables, sino magnitudes que pueden únicamente, tras una determinada elaboración, ser comparadas con magnitudes observables». De ahí una determinada interpretación del físico. Por lo tanto, «si nos preguntamos si el principio de causalidad es verdaderamente una ley de la naturaleza, podemos plantear la cuestión desde todos sus ángulos, y llegaremos siempre a la conclusión de que es imposible dar una respuesta, sea positiva o negativa». Por lo tanto, una vez más, la construcción (o la representación teórica, necesariamente abstracta) del mundo «real», es decir, «verdadero, físico, objetivo o espaciotemporal» no es otra cosa que «la ordenación de los datos de nuestra experiencia según un esquema». La causalidad no es ya aquello que permite incorporar los hechos observables a las ecuaciones, y la previsión que esa causalidad autoriza no tiene ya más que un valor estadístico. Sin embargo, «es absurdo extraer de la física atómica conclusiones metafísicas, pues sólo confirma la amalgama de indeterminación real y de tautología que caracteriza a la causalidad en general» *(ibid.).*

En otros términos, lo que plantea problemas no es tanto la causalidad misma como las concepciones absolutistas formuladas por la física clásica. La determinación sólo es probable, no absoluta. Así, la probabilidad sucede a la certeza formal, sin que, por supuesto, la noción de causa tenga que sufrir. La ley queda afectada en el hecho de que el mecanismo de deducción aparece como relativo y contingente.

Por ello, aunque es cierto que la «explicación probabilista consiste en insertar lo real observado en lo posible construido, y [que] la noción de probabilidad como tal se define precisamente por esa relación entre lo real y lo posible», nos parece que la formulación de Piaget resulta excesiva. En efecto, para él, la «deducción causal vuelve a fusionar la modificación física con la transformación operatoria, por subordinación de lo real a lo posible, y a conferir a la generalización de las relaciones legales reales un carácter de necesidad, o de probabilidad, en función de esta subordinación misma». Ahora bien, parece que no se puede inferir un real físico de las posibilidades enunciadas por una ley, aunque sea matemática, ni subordinar su existencia a una necesidad definida por esta ley. Las teorías físicas no podrían considerarse como el «en sí» de los fenómenos, debido a que ese en sí no es más que una abstracción. La existencia de un fenómeno sólo se vuelve posible por la incidencia o la coincidencia de otros fenómenos o de ciertos estados también imprevisibles. Por tanto, en función de la subordinación completamente relativa de la realidad a las leyes que se sacan de ella, no se puede conferir a las generalizaciones de las relaciones legales reales un carácter de necesidad, sino sólo de probabilidad.

Si se prefiere, las previsiones sobre la existencia probable de un fenómeno son siempre diferentes, de cualquier manera, de las medidas que pueden efectuarse sobre el fenómeno realizado. Lo real probable es distinto de lo real realizado, porque supone un determinado número de posibilidades que lo «existente» reduce a una sola. Como señala Pius Servien, «la caída de un dado sobre una cara, si el dado es completamente cúbico y homogéneo, es equivalente a su caída sobre otra cara; pero cuando el acontecimiento se ha producido no hay más que una posibilidad, por eso la probabilidad no existe más que con los dados en el aire[10]». El dado en el suelo es un acontecimiento fortuito, pero no constituye una posibilidad igual a otras. La «chance» de esa posibilidad, su prioridad sobre las otras, de la cual resulta el acontecimiento, es eso que llamamos azar. Pero esta «chance» se halla determinada; es consecuencia de diversas causas. Sólo porque esas causas son demasiado complejas y demasiado numerosas, imprevisibles e indiscernibles, las atribuimos al azar, azar que al decir de Poincaré no es más que «la medida de nuestra ignorancia». Ahora bien, la probabilidad se basa en la igualdad de las posibilidades. Lejos de apoyarse en lo fortuito, las leyes estadísticas tienen por meta la eliminación del azar. La «chance» —o el carácter fortuito— está sometida a las leyes de los grandes números. Es consecuencia de la estructura probabilista del conjunto, aunque no sea conocible *a priori*.

Antes de emprender el examen crítico de las «relaciones de incertidumbre», de las que ha surgido el determinismo estadístico, recordemos brevemente en qué se fundan.

El determinismo consiste en poder prever en todo momento cuales serán los acontecimientos que resulten de otros acontecimientos anteriores, perfectamente conocidos y observados, aplicándoles ciertas leyes definidas por la experiencia. Expresa una exigencia *a priori* que postula que hay una ciencia capaz de ofrecernos una representación racional de la realidad sin que se le pueda trazar un límite necesario. Es, por lo tanto, una aplicación del principio de causalidad, que supone, sin embargo, el rigor absoluto de este principio.

Ahora bien, en microfísica, un dispositivo apto para medir las coordenadas de una masa muy pequeña (un corpúsculo, por ejemplo) excluye la determinación de su velocidad. Por lo tanto, prever el estado futuro de esta masa a partir de la observación de su estado actual es algo imposible. Esta observación debía conducir al físico Werner Heisenberg a formular en 1927 el principio siguiente, llamado de «indeterminación» (aunque sería mejor, por una gran cantidad de razones, hablar de relaciones de incertidumbre):

> Es imposible, incluso por medio de técnicas indefinidamente perfeccionadas, determinar *simultáneamente*, y con una precisión suficiente, la posición y la velocidad de un corpúsculo, en razón de la alteración introducida por la medida misma en el fenómeno observado.

Pero una cosa es saber si esta previsión es imposible sólo para el observador, en cuyo caso un estado corpuscular preciso sería *indeterminable*. Y otra saber si el fenómeno mismo es *indeterminado*, es decir, si su estado «actual» es o no es el único determinante de su estado futuro. Este problema, planteado por Einstein desde el primer momento, debía entrañar una cantidad de interpretaciones teóricas más o menos contradictorias.

---

[10] Citado por Paul Césari en *La logique et la science*, p. 134.

Sabemos que, según las leyes de la electrodinámica clásica, las cargas en movimiento de los electrones deberían emitir luz constantemente. Debido a esta pérdida incesante de energía, las órbitas de los electrones deberían estrecharse sin cesar, y el electrón caería por último en el núcleo. Pero sabemos que esto no es así. En estado normal los átomos no emiten luz y los electrones permanecen en un nivel estacionario. Para que el electrón pase a un nivel orbital inferior o superior y deje ese «estado estacionario», es preciso que pierda —o reciba— una determinada cantidad de energía. Y esta energía no puede ser cualquier energía: finita y definida, no puede ser inferior al quantum de energía designado por la constante de Planck, y si es superior, sólo puede ser un múltiplo suyo (tendremos 1 quantum, o 2, 3... *x* quanta). Esta constante *h*, determinada por Planck en el curso de sus estudios sobre la radiación del cuerpo negro, fue introducida en el sistema atómico planetario de Rutherford por Niels Bohr, en 1913. Ahora bien, esta constante *h* es la causa de la indeterminación cuántica (al menos, constituye su «medida», dado que la causa es la observación misma: la luz, es decir, el flujo de los fotones que se envía sobre el fenómeno a observar y que lo modifica o lo perturba de modo sensible).

> Nuestra descripción habitual de la naturaleza, y particularmente la idea de una rigurosa legalidad en los fenómenos físicos [dice Werner Heisenberg], se apoya en el supuesto de que sería posible observar los fenómenos sin alterarlos sensiblemente. Subordinar una acción determinada a una causa determinada carece de sentido a no ser que podamos observar a la vez las acciones y las causas sin perturbar su marcha. En las teorías clásicas esta interacción ha sido considerada siempre despreciable. En la física atómica, esta interacción puede provocar modificaciones relativamente grandes e incontrolables. Por eso, el principio de causalidad, bajo su forma clásica, no es aplicable, por su propio carácter, más que a sistemas aislados. En la física del átomo toda observación va acompañada de una perturbación finita y hasta un determinado punto incontrolable. Ahora bien, como la descripción en términos de espacio y de tiempo de un suceso físico depende de la observación, se deduce que esta descripción por un lado y el principio de causalidad por otro corresponden a aspectos complementarios de la realidad que mutuamente se excluyen *(Les principes physiques de la théorie des quanta).*

El orden de magnitud de las intervenciones del sujeto alcanza un valor tal que se puede hablar de una diferencia de naturaleza en el carácter y en la cualidad «objetiva» de las cosas observadas. En microfísica volvemos a encontrar el carácter no distintivo del sujeto y del objeto, la imposibilidad de una distinción precisa entre lo objetivo y lo subjetivo. Sin embargo, no se trata más que de la definición de un «inobservable». Podría creerse, en efecto, que el fenómeno, aunque *indeterminable* no es menos *determinado*. Pero los estudios orientados en este sentido han concluido en un fracaso, dejando ver con nitidez el carácter determinado del fenómeno. Louis de Broglie nos informa de la situación:

> Cuanto más nos han permitido nuestras observaciones conocer con exactitud la configuración de un sistema atómico, tanto más se nos escapa, por eso mismo, su evolución dinámica, y a la inversa. Si llegamos a localizar los diversos elementos de un sistema, solamente habremos conseguido un conocimiento estático instantáneo de ese sistema, y nos hallaremos en la incertidumbre total sobre las tendencias dinámicas de que está animado. Si por el contrario, llegamos a precisar el aspecto dinámico del sistema, nos encontraremos en la incertidumbre respecto a la localización de sus partes; podríamos enunciar aún relaciones con carácter «causal», tales como las relaciones que expresan la conservación de la energía o del impulso, pero estas relaciones carecerán en cierto sentido de apoyo espaciotemporal y, según una expresión de Bohr, «trascenderán» el marco del espacio-tiempo. Sin duda, podríamos todavía hallar aquí una evolución que puede preverse a partir de un estado inicial conocido: es la de la función de onda de la mecánica ondulatoria. Pero esta evolución determina solamente cómo varían las probabilidades de diversas posibilidades mientras ninguna información nueva nos sea proporcionada por la observación sobre el estado del sistema considerado. De ello no resulta un determinismo causal en el sentido antiguo. Si se pretendiese salvar a cualquier precio el determinismo, se podría, al parecer, tratar de invocar la existencia de parámetros ocultos; las incertidumbres que nos impiden establecer un exacto determinismo de los fenómenos se deberían entonces solamente a la ignorancia en que nos hallaríamos del valor preciso de estos parámetros ocultos. Es un hecho muy curioso (sobre el cual el señor Destouches ha insistido con razón) que se pueda demostrar la imposibilidad de emplear en este caso esa escapatoria. La forma misma de las incertidumbres cuánticas se opone, en efecto, a que se pueda atribuir su origen a la ignorancia de ciertos parámetros ocultos. La razón profunda es que las incertidumbres cuánticas derivan de la existencia misma del quantum de acción y expresan la insuficiencia de la concepción de un espacio-tiempo independiente de los fenómenos dinámicos que en él se

desarrollan. La relación entre el aspecto geométrico y el aspecto dinámico de las entidades físicas, tal como implícitamente se halla contenida en la noción de los quantum de acción y tal como explícitamente se halla expresada por las incertidumbres cuánticas y las distribuciones de probabilidad correspondientes, es de una naturaleza radicalmente nueva: ésta es la razón profunda por la que parece ser totalmente imposible interpretar las incertidumbres cuánticas en el marco de las ideas clásicas con la ayuda de algún artificio como la hipótesis de los parámetros ocultos[11].

Los elementos que son indeterminables por la experiencia no lo son, por tanto, solamente en razón de la observación que de ellos se hace. Son *de hecho* indeterminados, siempre que se entienda una determinación rigurosa como la que se observa en los fenómenos del mundo sensible. No hay «parámetros ocultos», sino imposibilidad manifiesta de constituirlos. A este respecto, W. Heisenberg es todavía más categórico:

> Suponer [dice] que detrás del universo estadístico percibido se oculta otro universo *verdadero* para el que sería válido el principio de causalidad, es una especulación de la que tenemos que afirmar que es estéril y desprovista de sentido. La física debe limitarse a lo que es percibido *(ibid.)*.

Dejando a un lado cuanto de excesivo contiene este empirismo, hay que admitir que no puede haber «causalidad» fuera de toda experiencia *posible*, dado que la causalidad es un principio que se saca de la experiencia. Si la noción de *causa*, es decir, de la relación necesaria de un antecedente con un consecuente, sigue siendo evidente, esta relación es imprevisible en sus efectos (y, por lo tanto, no integrable en una causalidad que exige esta previsión). Además, en el nivel atómico los fenómenos no dependen de un solo antecedente sino también de diversos fenómenos copresentes cuya influencia es más o menos perturbadora. Estas influencias, incesantemente variables, actúan como otras tantas causas secundarias. La perturbación no corresponde, por tanto, solamente al observador o a la observación: es inherente a la producción del fenómeno y atañe a la naturaleza misma del mundo físico.

Para prever con alguna certeza el estado de un fenómeno cualquiera, habría que conocer *todos* los fenómenos anteriores que actúan o pueden actuar sobre él de modo más o menos determinante, es decir, el «estado universal» del medio en cuyo seno se produce, a falta del estado del universo total. De ahí que se pueda decir que la indeterminación no es el fruto de una «ausencia de causa», sino antes bien de un exceso. Es una forma de «sobredeterminación» cuyas modalidades resultan imprevisibles. La determinación sólo es evidente *a posteriori*, una vez que el fenómeno se ha producido, pero jamás se puede saber *de antemano*, en cualquiera de los momentos anteriores, en qué sentido o cómo se va a manifestar. No se puede hacer otra cosa que observarlo, en modo alguno determinarlo: «en una tirada de dados nunca se puede eliminar el azar».

No obstante, como las modalidades posibles no son infinitas y los fenómenos más inestables obedecen a la ley de los grandes números, es posible, ya que no prever «sobre seguro», al menos considerar la probabilidad de un fenómeno desde el instante en que se considera no una unidad sino un conjunto. El determinismo estadístico sustituye, por tanto, al determinismo clásico, dado que el error había consistido en concebir la causalidad como un principio que regía de modo absoluto el mundo de los fenómenos, es decir, que los afectaba con una misma legalidad imperiosa a cualquier nivel y en cualquier ocasión. La física atómica demuestra precisamente que eso no es cierto.

Hoy ya no se puede decir como Laplace:

> Debemos considerar el estado presente del universo como efecto de su estado anterior y como causa del estado que viene a continuación. Una inteligencia que, en un instante dado, conociese todas las fuerzas de que la naturaleza está animada y la situación respectiva de los seres que la componen, si fuera bastante amplia para someter estos datos a análisis, abarcaría en la misma fórmula el movimiento de los mayores cuerpos del universo y el del más ligero átomo: nada sería incierto para ella, y el futuro, como el pasado, estaría presente a sus ojos.

Prescindiendo de que una inteligencia infinita no sería inteligencia, semejante determinismo postula una *predeterminación* que engendraría un mundo paralizado, fijo ante su propio fin, semejante a aquel que nos deja entender Omar Khayam cuando dice:

> Con la primera arcilla amasaron al último hombre
> Y sembraron la semilla de la última cosecha:
> Y la primera mañana de la creación escribió
> Lo que se ha de leer en el alba del último Juicio.

Ahora bien, el determinismo no es una predeterminación. Es la comprobación de una relación causal cuyas leyes se trata de establecer. Cuando una cosa puede ser absolutamente determinada (por ejemplo, cuando es consecuencia de un invariante) su determinación no es más que una tautología. Y cuando escapa a este rigor, entonces la ley causal no es —según Moritz Schlick— más que criterio constituido para servir de guía a la inteligencia. Sólo se vincula a la realidad en determinados límites que la experiencia puede reconocer.

---

[11] En el prefacio a *Physique moderne et philosophie*, de Jean-Louis Destouches, París, Hermann, 1939.

El mundo es acción y movimiento. De esta acción, de este movimiento sin cesar fluctuante y diverso, nace una cierta «libertad», es decir, una causalidad imprecisa, que nace de una probabilidad estadística o si se quiere del azar. Es esta «libertad» —esta probabilidad— lo que constituye el *devenir.*

Como subraya R. Lacape, «determinismo y libertad son dos aspectos de una misma cosa: la libertad se percibe en el futuro, el determinismo en el pasado: la libertad es el *elemento de determinación.* Es un hecho entre los hechos». Pero sometidos a demasiados «posibles» para que pueda ser previsto con rigor *(Déterminisme et liberté)*[12].

No es menos cierto que el carácter estadístico del determinismo pone de manifiesto un encadenamiento causal, aunque este encadenamiento no posea la univocidad que se le suponía antes. La causalidad sigue siendo el fundamento de las leyes estadísticas que aparecen en los fenómenos de masa. Según C. F. von Weizsäker[13],

> la diferencia entre la física clásica y la mecánica cuántica no reside en modo alguno en el teorema condicional del principio de causalidad, sino sólo en los límites hasta los que se puede llevar la determinación objetiva de un estado *(Le monde vu par la physique).*

Estaríamos tentados por decir que las relaciones de incertidumbre confirman la causalidad pero dándole una significación infinitamente más flexible.

Cuando Eddington ve un caso de indeterminación radical en el hecho de que «si se puede prever que en un cuerpo radiactivo, un determinado número de átomos harán explosión en un tiempo dado, no hay posibilidad alguna de distinguir hoy el átomo que hará explosión en diez años de aquel otro átomo que correrá la misma suerte en el año 150.000» *(Sur le problème du déterminisme)*, se puede responder que esta indeterminación sigue siendo una forma de causalidad.

Aunque se puede prever que dentro de cuarenta años el tercio de los humanos actualmente vivos habrá muerto, no se puede decir probablemente cuáles en el sentido individual de la palabra. Este determinismo es estadístico. Eso no impide que en cada paso particular, el deceso sea consecuencia de una causa: accidente, enfermedad o vejez. No se puede prever que ese señor, al salir de su casa, recibirá el golpe de una teja en la cabeza o morirá al cruzar la calle; pero la teja y el coche habrán sido la causa de su muerte, evidentemente. Esta habrá estado determinada, pero con casi total seguridad no predeterminada. Nada permitía prever esta coincidencia accidental. La incertidumbre y la imprevisibilidad prohíben, por tanto, la instauración de una causalidad formal, pero no el determinismo o la causación, porque el azar no es otra cosa que un determinismo indeterminable; un indeterminismo para el físico, pero no para el filósofo. La mayoría de las controversias sobre este tema surgen de que se habla de determinismo en el sentido exclusivo de una predeterminación, cosa que no podría ser en ningún caso.

Las leyes de la naturaleza son leyes estadísticas que cada vez se hacen más probables a medida que se accede al nivel más elevado o que las cosas tienen menos influencias unas sobre otras, siendo los cuerpos materiales relativamente estables. Entonces el determinismo se afirma como tal en el hecho de que los fenómenos se convierten en relativamente previsibles. Un cierto margen de indeterminación les prohíbe siempre ser idénticos en el sentido absoluto de la palabra. Tal esquema supondría un universo estratificado y sería contrario al dinamismo de una realidad en perpetuo devenir, un devenir que no podría ser encerrado en leyes estrictas como si no fuera sino la simple repetición de un pasado o el calco de un plan predeterminado. El devenir está más allá de la experiencia.

El determinismo no es, por tanto, una regla formal *a priori,* aplicable en igualdad de condiciones a todos los niveles del mundo físico. Podría casi decirse que «se determina» a medida de la complejidad creciente de los fenómenos cuya determinación permite conocer. Como ellos, el determinismo *deviene.*

---

[12] «Cuanto más profundizo en este punto [decía ya Bergson en 1907], tanto más creo que, si el porvenir está condenado a suceder al presente en lugar de producirse a su lado, es que no está íntegramente determinado en el tiempo presente, y si el tiempo ocupado por esta sucesión es algo distinto a un número, es que se crea de forma incesante lo imprevisible y lo nuevo» *(L'évolution créatrice).*

[13] No hay que confundirlo con el psicólogo gestaltista Viktor von Weizsäcker.

LXX. OBSERVACIONES SOBRE LAS RELACIONES DE INCERTIDUMBRE *

Antes de desarrollar los puntos de vista a que nos han conducido los estudios sobre ciertos aspectos de la atomística, hay que subrayar en primer lugar que el principio de indeterminación se halla esencialmente vinculado a una ley que constituye un determinismo importante: la constante de Planck es conocida al milésimo. El quantum de acción h es igual a $6{,}54 \times 10^{-27}$ ergios-segundo. Es indivisible. Por debajo de este valor energético mínimo no existe nada en el sentido físico de la palabra. La energía E de un fotón relacionado con una onda de frecuencia ν es igual a $h\nu$. La cantidad de movimiento p de los fotones de energía $h\nu$ es igual a $\frac{h\nu}{c}$, y la longitud de onda λ es igual a $\frac{h}{p}$.

Por regla general se asimila el fotón —o quantum de energía luminosa— al valor h, pero según las teorías más recientes y para satisfacer a la estadística de Bose-Einstein, parece que el fotón no es asimilable a uno, sino a dos quanta. El quantum sería, por tanto, el equivalente a medio fotón y el fotón la asociación de dos corpúsculos de masa nula y de la misma naturaleza obedeciendo las ecuaciones de Dirac. Parece igualmente posible identificar el semifotón con el neutrino. El fotón sería igual a un neutrino más un antineutrino.

Sea como fuere, estas consideraciones carecen aquí de importancia, por lo que convendremos en identificar, por simple comodidad del lenguaje, el fotón con el quantum h.

Por lo que concierne al electrón, se sabe que su cantidad de movimiento p es igual al producto de su masa por su velocidad $(p = mv)$ y que la longitud de onda λ de la onda electrónica asociada es igual a $\frac{h}{mv}$.

Por último, las incertidumbres introducidas a escala corpuscular y que son consecuencia del quantum de acción sólo son del orden de magnitud de la constante h. Dicho de otro modo, el producto de la incertidumbre sobre una coordenada de un corpúsculo y de la incertidumbre sobre la componente correspondiente de su cantidad de movimiento es siempre por lo menos igual a h. Si una de las incertidumbres es nula, la otra es infinita. Es lo que traduce la fórmula $\Delta p . \Delta q \gtrsim h$.

Examinemos ahora, con la mayor brevedad posible, los datos consecuentes con la doble naturaleza ondulatoria y corpuscular de la energía atómica que han conducido a las relaciones de incertidumbre, dado que éstas conciernen tanto a la materia como a la luz, es decir, al electrón y al fotón.

Veamos en primer lugar el caso de la luz.

Una onda, entendida en el sentido clásico de la palabra, *es algo que ondula*, es decir, un medio elástico (agua, aire) que transmite los impulsos dados por una energía cinética cualquiera. Si esta energía deja de manifestarse, la onda desaparece. Por otro lado, el medio así perturbado opone, por inercia, una determinada resistencia, de tal forma que la energía comunicada a la masa líquida o gaseosa se agota poco a poco; las ondas se debilitan cada vez más.

Por lo tanto, cuando se descubrió el carácter ondulatorio de la luz (Huyghens, Young, Fresnel), el primer problema consistió en saber qué era aquello de lo que las ondas producían la ondulación. Como ningún medio conocido resolvía el problema al propagarse la luz en el vacío, se pensó —cuando Maxwell identificó la luz con las ondas electromagnéticas— en un medio hipotético, imponderable, que servía de apoyo a los fenómenos y que se denominó *éter*.

Al desplazarse los astros en relación al éter, la velocidad de la luz debía ser, pues, diferente, según que se desplazase en el mismo sentido o en sentido contrario. Ahora bien, la experiencia de Michelson demostró que esta velocidad era la misma (300.000 km/s) en todos los sentidos, fueran cuales fueren el movimiento y la posición del observador. La relatividad debía explicar este mismo fenómeno, pero se llegaba a la conclusión de que la luz debía ser otra cosa distinta a la simple ondulación de un medio elástico, y que este medio, propuesto solamente «para servir de sujeto al verbo ondular», no existía. Sin duda, Einstein conservó la noción de éter, por comodidad, para significar determinadas propiedades del espacio, pero sería preferible no utilizarla.

---

* Este capítulo, al que en otra obra daremos un carácter científico más desarrollado, debe venir situado, en nuestra opinión, tras las precedentes consideraciones sobre el indeterminismo, porque —en nuestra opinión— las aclara con una luz nueva.

La estética del cine que tratamos de elaborar aquí —o al menos de apoyar en bases psicológicas— está abierta necesariamente a perspectivas que justifican nuestra postura. Nos es forzoso, por tanto, definir, al menos en sus rasgos más generales, esta filosofía que es nuestra y que constituye el segundo plano de un sistema cuyas estructuras fundamentales, así como sus formas más evidentes, se trata de deducir.

Aquellos a quienes parezcan engorrosas las consideraciones científicas que contiene podrán «saltárselo» sin perjuicio para la comprensión (al menos general) de lo que concierne al cine bajo su aspecto más inmediato.

No obstante, aunque se viera que la onda luminosa no correspondía a la perturbación de un medio, como ocurría con las ondas de la física clásica, no por ello se dejó de considerar esta onda luminosa como el modo de propagación de una determinada cantidad de energía cuya densidad debía disminuir indefinidamente a medida que se «extendía» por el espacio. Fue entonces cuando el descubrimiento del efecto fotoeléctrico demostró que las radiaciones eran capaces de ejercer acciones energéticas que no se debilitaban a medida que la distancia de la fuente aumentaba.

Al reconsiderar la cuestión y volver a seguir la teoría corpuscular de Newton, Einstein se vio obligado a introducir la noción de quanta de luz *(lichtquanta)* junto a la noción de onda y «además» de ella. «Al constituir el campo electromagnético la luz [decía en 1909], este campo no aparece ya como el estado de un medio hipotético, sino como construcción *sui generis* que sale de la fuente y análoga a una emisión»[14]. Las concepciones de onda y corpúsculo, consideradas hasta entonces como contradictorias, debían, por tanto, asociarse en una representación única, todavía mal definida, apareciendo como complementarias.

Numerosas consideraciones, sobre las cuales no vamos a extendernos aquí por su amplitud, debían conducir a Louis de Broglie a postular en 1924 la existencia de una onda electrónica. La materia también parecía constituida por ondas y corpúsculos íntimamente asociados. Al demostrar la difracción de los electrones, las experiencias de Davisson y Germer vinieron a confirmar esta tesis, dando así nacimiento a la mecánica ondulatoria.

En adelante, la onda luminosa no podía ser concebida sin ser asociada a los corpúsculos, debido a la discontinuidad de ciertos efectos (efecto Compton, efecto fotoeléctrico), y debido también a que se atribuía al fotón solamente el poder de «mantener» el estado energético en la propagación de la onda.

Y de modo paralelo, el electrón no podía ya ser concebido sin estar asociado a una onda, porque, en ciertos casos, se comportaba como la luz.

Esta dualidad de ondas y corpúsculos debía dar lugar, en el curso de los veinte años siguientes, a numerosas interpretaciones contradictorias cuyos extremos fueron representados por Louis de Broglie y Erwin Schrödinger, por una parte, y Niels Bohr, Heisenberg y Dirac, por otra.

---

[14] *Memoria sobre la teoría de la luz*, 1909.

En principio, parecía que sólo la onda debía tener una realidad física. En efecto, la propagación de las ondas se hace según un determinismo muy preciso, regido por sus ecuaciones de propagación. Sólo desde el punto de vista corpuscular el vínculo causal, introducido por la mecánica entre los estados sucesivos del movimiento, desaparece en el sentido indicado por las relaciones de incertidumbre. Para Louis de Broglie, por tanto (teoría de 1927), el corpúsculo no es más que una singularidad en el seno de un fenómeno ondulatorio externo, del cual es centro. Es una «cantidad de energía» guiada por una «onda-piloto». Sin embargo, la onda se convirtió pronto solamente en una «onda de probabilidad».

> A todo corpúsculo se asocia una onda ψ. A esta onda plana y monocromática corresponde una energía del corpúsculo igual a h_{ν} y una cantidad de movimiento del corpúsculo igual a $\frac{h}{\lambda}$. Por tanto, si se conoce exactamente la energía E y la cantidad de movimiento p de un corpúsculo, debe asociársele una onda plana de frecuencia $\frac{E}{h}$ y de longitud de onda $\frac{h}{p}$. Esta onda representa entonces el estado de energía y de cantidad de movimiento bien definido del corpúsculo *(Matière et lumière)*.

Bajo el influjo creciente de Heisenberg y de la «escuela de Copenhague», ondas y corpúsculos no fueron en adelante más que «representaciones de probabilidad». Su existencia real (en el sentido concreto de la palabra) aparece tanto más aleatoria cuanto que es irrepresentable objetivamente en el marco de nuestra experiencia inmediata. Parece, sin embargo, que se concede al corpúsculo una cierta preeminencia:

> La onda luminosa [escribe Louis de Broglie] parece traducir en cierto modo la realidad física cuando, sin embargo, no es más que un campo de probabilidades que regula las manifestaciones discontinuas y localizadas de los diversos fotones. Esta interpretación bastante sutil parece ser la única que permite conciliar la existencia de los fotones con las verificaciones de la teoría ondulatoria de la luz *(Ondes, corpuscules, mécanique ondulatoire)*.

Sin embargo, sigue diciendo el eminente físico,

> los corpúsculos aislados no tienen más que un carácter fugaz, teórico y abstracto. Lo que cuenta es el conjunto, un sistema que no puede ser considerado como una rigurosa reunión de corpúsculos, sino de interacciones entre los elementos cuya apariencia corpuscular es correlativa a la experiencia *(Physique et microphysique).*

Ahora bien, este sistema vuelve de modo singular y bajo una definición abstracta, a la onda de la que se había partido. Vista la extrema pequeñez del fotón, su número infinitamente grande en una emisión dada hace que la diferencia entre la estructura discontinua de una sucesión de fotones y la estructura continua de un movimiento ondulatorio sea casi nula. Desarrollado en un «espacio de configuración» no asimilable al espacio tridimensional clásico (ecuaciones de Schrödinger), este sistema traduce el carácter «abstracto» de las ondas de la mecánica ondulatoria; pero un carácter que parece ser precisamente la expresión de su realidad concreta: una realidad no asimilable a la de las ondas de la mecánica clásica, que se desarrolla en un espacio no asimilable al de nuestra experiencia inmediata.

Por ser este punto de vista, en su aspecto más general, el que defenderemos aquí, hemos de recordar en primer lugar el de Schrödinger, de quien hemos partido:

> Una interpretación que siempre parece gozar de la preferencia de Schrödinger [subraya Louis de Broglie], consiste en negar la realidad del dualismo rechazando la existencia de los corpúsculos. Sólo las ondas tendrían una significación física análoga a la de las ondas de las teorías clásicas. En determinados casos, la propagación de las ondas daría lugar a las apariencias corpusculares, pero no serían más que eso, apariencias *(Nouvelles perspectives en microphysique).*

La principal objeción hecha a las ideas de Schrödinger, que afirman que el corpúsculo es un «paquete de ondas» que sólo ocupa una extensión muy pequeña, consiste en que, según las ecuaciones de propagación de las ondas, ese grupo, si existe en un momento dado, debe dispersarse en un tiempo extraordinariamente corto: *el grupo de ondas no presenta el carácter de permanencia vinculado a la idea de corpúsculo.*

Subrayamos esta última frase porque es el punto de partida de nuestra hipótesis. La crítica que se le puede hacer sólo es válida, en efecto, en tanto que la permanencia del corpúsculo sea una cosa evidente, lo cual está lejos de haber sido demostrado.

Esta idea de «permanencia» está relacionada fundamentalmente con la de una onda incapaz de mantener la energía de la que es expresión, energía que —se dice— debe estar concentrada en un espacio muy pequeño so pena de desvanecerse progresivamente en el seno de las ondas que la propagan. Pero ésta concepción deriva de la física clásica. Aunque se sepa a ciencia cierta que las ondas luminosas son distintas de las de un «medio que ondula», no por ello se deja de aplicar a estas ondas conceptos que carecen de relación alguna con las exigencias que esas ondas suponen. De ahí la idea no sólo de manifestaciones corpusculares, sino de la «permanencia de los corpúsculos», permanencia que implica a su vez la noción de *simultaneidad* y por tanto la coexistencia de ondas y de corpúsculos en las expresiones fundamentales de la luz y de la materia. Ahora bien, si es cierto, y está demostrado físicamente, que la luz y la materia son *a un tiempo* ondas y corpúsculos, es decir, que se manifiestan unas veces como ondas, otras como corpúsculos, la simultaneidad que se atribuye a estos aspectos diferentes no es más que una deducción teórica basada en conceptos que no pueden tener validez en el plano de la microfísica.

De todas formas, las partículas elementales no son «individualizables» y no poseen propiedades intrínsecas. No son «pequeñas bolitas» que obedecen a las leyes de la dinámica clásica, asimilables a la mecánica de las bolas de billar y tales que se las reencontraría al término de una determinada evolución, como se vuelve a encontrar a un individuo al término de un determinado tiempo. No se reencuentran sino equivalencias.

Aunque la mecánica cuántica esté totalmente dirigida contra la noción de objeto en sí, la idea de corpúsculo «en sí» es difícil de vencer, incluso por aquellos que admiten de buena gana la no identidad de las partículas. La necesidad de encontrar el fotón «en alguna parte» de la onda, cuando se manifiesta como tal en la emisión y en la absorción, pone de manifiesto todavía un concepto mecánico y no un concepto electromagnético. Si una bola de billar parte de A para llegar a B, se encuentra necesariamente en un momento dado sobre uno cualquiera de los puntos de la trayectoria que une a A y a B. No sucede, en absoluto, lo mismo con los fotones, que no se encuentran «en ninguna parte» del trayecto de una onda, salvo en el punto de observación que —como veremos— los «reconstituye» al espacializarlos.

Los trabajos de Jean Mariani han demostrado que el objeto físico, al nivel de los corpúsculos, es una «estructura» consecuente del complejo formado por el aparato de medida y el sistema observado, complejo que les es correlativo. Por tanto, resulta absurdo preguntarse si los fotones o los electrones son «en sí» ondas o corpúsculos, es decir, si poseen estas propiedades fuera de la observación que los revela como tales, puesto que no son más que apariencias relativas a esta observación. Para el físico, se trata solamente de aspectos de la función que da la probabilidad de un resultado posible en una experiencia dada. La representación de las cosas que surge gracias a esta experiencia no es más que la figuración simbólica de una realidad imposible de objetivar.

Esta imposibilidad no se debe solamente a la extrema pequeñez de los fenómenos que escapan a toda captación «objetiva», sino también, y sobre todo, a que no se puede analizar el espacio atómico a partir de nociones inherentes a nuestro espacio inmediato ni, por tanto, referir los datos más o menos experimentales de la microfísica a nuestra experiencia del mundo y de las cosas.

Uno de los errores fundamentales fue aplicar a la mecánica de los átomos las leyes observadas en el mundo macroscópico, como si lo infinitamente grande y lo infinitamente pequeño no fueran más que dimensiones extremas que eventualmente se podrían referir a una misma escala. Sobre todo, considerar el espacio como un marco dado *a priori*, independiente de los fenómenos y anterior a ellos, e introducir éstos en él según una relación simple de continente a contenido. Ahora bien, parece que el espacio, como el tiempo, es *consecuencia* de los fenómenos cuyo conjunto constituye lo real físico, fenómenos que en esencia son la energía y el movimiento. El espacio-tiempo no es más que la proyección de estos fenómenos en una estructura que ellos determinan mediante las relaciones que mantienen entre sí, estructura que los ordena y coordina según la lógica de su evolución. O mejor dicho, el espacio-tiempo es una *función de universo*, y no un substrato.

Jean Perrin decía hace ya treinta años:

> La reciente atomística parece demostrar que el marco espaciotemporal ordinario deja de ser utilizable en los últimos confines de la materia para describir el ordenamiento íntimo de cosas de las que puede tener sentido decir que son progresivamente menos complejas, menos ricas en posibilidades, pero no decir que son cada vez más pequeñas.

Así, lo que podría llamarse «relatividad del espacio» no es exactamente dimensional. Los campos de fuerza microscópicos y macroscópicos son inconmensurables, porque no están regidos por las mismas leyes. En el sentido físico de la palabra son *espacios diferentes*. Pese a que la ley de Coulomb, que vincula los electrones al núcleo, es matemáticamente semejante a la ley de atracción de Newton que rige los sistemas planetarios, la analogía no pasa de ahí. La mecánica de los electrones carece de relaciones con la de los planetas; su gravitación se halla sometida a las leyes relativas a una causalidad cuyo encadenamiento es muy distinto.

Los elementos del universo microfísico crean un espacio diferente del nuestro *porque* sus relaciones e interacciones se refieren a campos de fuerza que tienen otra estructura, y por tanto otro sentido físico. No se les podría definir refiriéndolos a lo que serían si se produjeran en nuestro espacio, sino que se debe tratar de definir su espacio en razón del modo en que reaccionan relativamente entre sí. Indudablemente hay, debe haber, una «espacialización» posible del universo intraatómico, pero no puede tener relaciones directas con la de nuestro espacio inmediato. Probablemente puede decirse que una teoría atómica pura no es posible más que cuando *franquea las leyes de la física clásica*.

El espacio, por no ser una forma independiente *a priori* de su contenido, sino todo lo contrario, por ser *función* de éste, se precisa, según pensamos nosotros (en el sentido geométrico de la palabra) a medida que los fenómenos microfísicos se ordenan y se coordinan en la especie de los cuerpos materiales del universo macroscópico, es decir, según estructuras cada vez más nítidamente definidas y más estables. De donde se deduce que, en el plano atómico, las nociones de masa y de inercia no tienen, evidentemente, el mismo sentido que en el espacio inmediato. La identidad de una masa y de un lugar preciso, es decir, de un cuerpo determinado, es un hecho cuyo sentido sólo aparece al nivel de la materia organizada.

Así, la «onda de probabilidad» de Born, que «sitúa» el corpúsculo en un espacio de configuración de carácter abstracto, y considera las funciones de ondas como otros tantos puntos de un espacio de Hilbert de un número infinito de dimensiones, no es más que un ente imaginario. Pero las dimensiones múltiples introducidas por el formalismo matemático «traducen» en cierta forma las cualidades de un espacio todavía no estructurado o mal definido; puede decirse que corresponden a una «incertidumbre» de carácter geométrico.

De hecho no hay ni podría haber otras «dimensiones» que las representadas por las coordenadas del espacio-tiempo. Las *n* dimensiones distintas a las de estas cuatro coordenadas son *determinaciones físicas*, expresables en términos de geometría analítica, pero no determinaciones estrictamente espaciotemporales, consecuentes, precisamente, de estas determinaciones de campo.

Por ejemplo, el corpúsculo, que no es nada más que un «campo de fuerza», es el centro de un fenómeno extenso que «crea» el espacio mediante las relaciones que mantiene con los campos de fuerza más cercanos, mediante las «tensiones» que provoca. Su presencia modifica las propiedades de los «campos» que le rodean. Por tanto, para evitar los contrasentidos y las confusiones, sería mejor hablar de espacios de n relaciones o n determinaciones, en vez de hablar de espacios de n «dimensiones».

Desde el instante en que se admite el espacio como poseedor en esencia de un sentido físico, como una «función de universo» y no como un cuadro *a priori*, el problema de la inserción del movimiento en el espacio geométrico, o si se prefiere, el problema de la «espacialización del movimiento», aparece como un falso problema, puesto que consiste en pretender introducir la causa (el movimiento) en su efecto (el espacio), considerando a éste en aquél antes incluso de que sea su consecuencia. Se considera un espacio que «contiene» movimiento, mientras que es este movimiento el que crea el espacio, *su espacio*, referido él mismo a la *duración* de producción del fenómeno.

> Esta medida que proyecta en cierto modo la entidad elemental en un punto del cuadro fijo de nuestro espacio geométrico [observa Louis de Broglie], le priva, diríamos, de toda movilidad y nos deja en una total ignorancia acerca de su movimiento *(Physique et microphysique).*

En efecto, si se considera la flecha de Zenón en un tiempo t, se la inmoviliza; no avanza. Si, por el contrario, avanza y si se considera su movimiento, entonces no es posible ya localizarla, conferirle un lugar preciso en un tiempo t. Dicho de otro modo, considerar una posición en el espacio es fragmentar este espacio en una serie de puntos discontinuos o de partes distintas y sucesivas; es detener el devenir (el movimiento) en su curso, es inmovilizar la «función de universo» en su acto creador, no considerando más que su carácter espacial, dado que entonces la duración queda reducida a un «tiempo» sin duración fija en este espacio mismo.

La doble función espacial y temporal no puede integrar la inmovilidad de uno sólo de sus aspectos en la movilidad del otro. No se puede fijar un «punto de espacio» en la movilidad del tiempo, como tampoco un «momento» sin duración en un desarrollo espacial. El problema planteado por las relaciones de incertidumbre de Heisenberg, y que se reduce a esta observación, sólo existe en razón de los principios de la mecánica clásica que se refieren a un espacio euclidiano en el que la duración, considerada nula o absoluta (lo cual significa lo mismo), no se tiene en cuenta.

En definitiva, el espacio y el tiempo, que tienen una *significación* física, no poseen por sí mismos ninguna *realidad* en el sentido fenoménico de la palabra. El continuum espaciotemporal, que es el único *continuo* del mundo físico, es un marco *consecuente* de la discontinuidad de los fenómenos. Determinado más que determinante, es la *medida* —el testimonio, la prueba— de sus relaciones, interacciones y transformaciones, pero nada más.

Al ser necesariamente todo fenómeno finito y definido, es decir, *limitado*, no se podría perseguir indefinidamente la divisibilidad de los cuerpos materiales. Por ser siempre las dimensiones «de alguna cosa», necesariamente ha de haber una «dimensión más pequeña», más allá de la cual nada podría existir en el sentido físico de la palabra. El origen de lo existente real señala los límites de un «punto» que no es una virtualidad matemática divisible hasta el infinito.

Partiendo de este principio, nosotros postulamos que a la cantidad más pequeña de energía posible (quantum de luz) le corresponden *necesariamente* una duración mínima y una extensión mínima, que son las «dimensiones propias» de ese quantum, es decir, su «volumen» y su tiempo de emisión (o de absorción). Más allá de este «tiempo cero» y de este «espacio cero», no podría haber ni tiempo ni espacio, de igual forma que tampoco podría haber energía más hallá del valor en h; en realidad, no podría haber ningún «real físico».

Representaremos esta «célula mínima» espaciotemporal, este quantum de espacio y de tiempo, mediante el símbolo Λ. En la medida, por tanto, en que $h = \Lambda$, es decir, en la medida en que, reducido a sus dimensiones propias, el fotón es considerado en un estado estacionario equivalente al tiempo cero, de valor energético nulo, aparece (o se revela) en forma puntual. Pero esta cantidad de energía h, que sólo se puede manifestar como tal en el movimiento y por el movimiento, se expresa, una vez emitida, según la relación de frecuencia $E = h\nu$ *propagándose bajo una forma ondulatoria.* El fotón pierde por tanto sus cualidades «puntuales». Las volverá a encontrar, sin embargo, cada vez que, por una determinada razón, un «paquete de ondas» correspondiente a la cantidad h se inserte de nuevo en el espacio-tiempo Λ.

Dicho de otro modo, la onda no es la «guía» de los corpúsculos sino su «probabilidad de situación». Es el *modo de propagación* de la energía, la *transformación* de los corpúsculos en una onda *lo que mantiene, bajo esta forma ondulatoria, la cantidad de energía y de movimiento que expresa,* no teniendo la energía una forma puntual más que en el límite cuántico que preside su existencia o su desaparición.

Debido a la relación de Planck, se necesita un cierto «espacio de tiempo» para poder determinar la energía de una partícula o la frecuencia de una onda. Conocer la partícula (fijada en el espacio aunque sólo fuera una millonésima de segundo), es por tanto ignorar su energía, y conocer su energía —o la frecuencia de la onda— es ignorar la partícula. Esto es lo que dicen las relaciones de incertidumbre que afirman que el conocimiento exacto de la energía es incompatible con la determinación exacta de un tiempo. Sólo las conclusiones que se sacan de ahí son diferentes.

Así, *por el hecho mismo* de que una observación cualquiera determina la posición de un corpúsculo (y por tanto *determina* la «forma» corpuscular) es imposible precisar la frecuencia de la onda, dado que la energía no se manifiesta ya bajo su aspecto dinámico sino bajo el cuántico. Y a la inversa, ningún fenómeno ondulatorio permite captar el corpúsculo, dado que éste no existe como tal en la onda de propagación. Es evidente, sin embargo, que las sucesivas medidas son inciertas en el sentido de que, por su mismo acto, la segunda medición perturba los resultados de la primera.

En resumen, pensamos que no hay onda «asociada» al corpúsculo, sino lo uno o lo otro. Nada de dualidad, por tanto, sino dos aspectos complementarios cuya complementariedad, sin embargo, *no es simultánea;* dos aspectos que son consecuencia del modo de observación con que se los examina, y de una determinada relación entre el fenómeno observado y la «cantidad» de espacio-tiempo en cuyo seno se le observa, o en cuyo seno se produce.

Si se quisiera dar una representación en imágenes y —precisamente— cinematográfica de la cosa, se podría decir lo siguiente:

Durante la proyección de un film, hay una imagen en el punto de partida, es decir, en la película que pasa por el proyector, y otra imagen en el punto de llegada, es decir, en la pantalla. Pero entre estos dos puntos extremos *no hay imagen.*

En efecto, no hay más que un conjunto de haces luminosos que, por haber pasado la película por zonas más o menos transparentes, contienen cualidades de luz infinitamente variables. Estas variaciones de intensidad luminosa producidas sobre la pantalla esbozan zonas de sombra y de luz que recostituyen o constituyen la imagen original. Pero se puede «volver a encontrar» esta imagen en todo punto comprendido en la «trayectoria» del cono luminoso, con tal de que se interponga en ese punto una superficie plana perpendicular al eje de proyección.

Reemplazad la imagen original por el «punto de emisión» del fotón, el cono luminoso por la onda de propagación, y la superficie de la pantalla por el quantum espaciotemporal Λ, y encontraréis el fotón, es decir, el valor quántico h bajo una forma corpuscular. Exactamente es lo que pasa en el efecto Compton o en el efecto fotoeléctrico, siendo evidente que en estos efectos la energía luminosa adopta por necesidad el aspecto corpuscular, puesto que no puede manifestarse más que por pequeños paquetes discontinuos, y puesto que más allá de esos «pequeños paquetes» de valor h y de espacio-tiempo Λ *no hay nada.* Nada al menos que pueda manifestarse en el sentido físico de la palabra, es decir, «tomar cuerpo». Pero ningún cálculo podría indicar la «probabilidad de situación» de la imagen en el haz luminoso, probabilidad que no sería jamás otra cosa que un «imaginario».

La «función de probabilidad» permite, se nos dice, determinar la probabilidad de encontrar el corpúsculo en un punto dado. Pero esta probabilidad no existe más que en virtud de la permanencia supuesta del corpúsculo. No es nada más que una figura matemática que da el lugar supuesto del corpúsculo presupuesto.

Se sabe que el producto de los errores derivados de las incertidumbres relativas a las definiciones simultáneas de posición y de movimiento es siempre mayor que la constante de Planck. ¿No equivale esto a decir que en los límites de esta constante ya no hay incertidumbre? Y, por tanto, ¿no equivale esto a decir que el corpúsculo es ilocalizable —que no existe como tal—, a no ser que corresponda a este valor h dado en el espacio-tiempo Λ?

En efecto, ninguna experiencia ha permitido descubrir una manifestación puntual de energía luminosa excepto en los puntos de emisión o de absorción del quantum, es decir, excepto en donde la cantidad de energía h se manifiesta en el espacio-tiempo Λ. Cuando el punto de observación supone un espacio-tiempo superior a esa célula elemental, el valor cuántico h se extiende en una onda, se convierte en un «tren de ondas», de energía $h\nu$. Por lo tanto, el problema de la determinación *simultánea* de la posición y de la velocidad de un corpúsculo no tiene más sentido físico que el de la «trayectoria» de un fotón, por la simple razón de que el corpúsculo en propagación *no es ya un corpúsculo.*

> Si queremos aumentar la precisión sobre la posición en el sentido vertical [dice Langevin], tomemos dos hojas situadas en un mismo plano de onda y acerquémoslas con objeto de formar una hendidura horizontal perpendicular a la dirección de propagación. Cuanto más estrecha sea esta hendidura, tanta mayor precisión tendremos sobre la posición del electrón (o del fotón) en la dirección vertical: el error sobre esta posición es igualado precisamente por la anchura de la hendidura *(Notion de corpuscule et d'atome).*

De ahí se puede deducir que, si la hendidura pudiera tener una anchura bastante pequeña para corresponder a las «dimensiones» del fotón, no habría ninguna incertidumbre en cuanto a su posición, dado que el fotón volvería a encontrar su estructura corpuscular en los límites mismos de esta hendidura. Si su anchura fuera más pequeña (cosa imposible *a priori,* puesto que no hay dimensiones concebibles más allá de los límites del fotón), entonces no habría ya nada. Pero si es mayor, el corpúsculo captado entonces «en propagación» ya no es discernible, porque su cantidad de movimiento es ondulatoria.

Y lo que es cierto para la luz lo es igualmente para el electrón. Este no es más que el «momento» de una energía orbital de naturaleza ondulatoria. Sólo aparece bajo una forma corpuscular cuando puede ser captado en el marco espaciotemporal que define su «cuerpo propio». Este marco, por supuesto, es superior a Λ, siendo el electrón mucho más considerable que el fotón. Se le puede representar simbólicamente por Λe.

En virtud de la relación de De Broglie, «la cantidad de movimiento de un electrón está vinculada al número de ondas k de la onda asociada, según la relación $p = hk$». Al rechazar nuestra hipótesis la simultaneidad de la onda y del corpúsculo, diremos interpretándolo: «La cantidad de movimiento de la onda electrónica está vinculada con el número de ondas secundarias o armónicas k que se hallan asociadas a él, según la relación $p = hk$». Y si las ondas, muy numerosas, interfieren y se anulan, no pueden hacerlo en el «interior» del marco Λe que representa la concentración extrema de la energía, es decir, el aspecto relativamente puntual del electrón, que no puede desaparecer más que emitiendo un número de fotones igual a h o a algún

múltiplo de h. Casi podría decirse que es el *spin*[15] no sólo lo que caracteriza a los corpúsculos sino lo que los define como tales (con el momento magnético ligado a este *spin,* en el caso del electrón). Si se prefiere, el electrón sería el «momento» magnético de la onda electrónica, como el fotón sería el «momento» energético de la onda luminosa.

Sin embargo, querer precisar una localización cualquiera supone, en nuestra opinión, introducir el corpúsculo en nuestro «espacio», es decir, en una representación no conforme, dado que el espacio atómico está mal definido y, por lo tanto, es indefinible en el sentido geométrico de la palabra. Es admitir una vez más un espacio «en sí», que sería espacio de nada y que existiría con anterioridad a los campos de fuerza que lo constituyen. Por otro lado, al ser observada la localización (supuesta) por medio de una determinada cantidad de luz, se aumenta automáticamente la cantidad de movimiento del electrón por cesión de energía luminosa (fotones). A raíz de este hecho, el electrón cambia de órbita o se desplaza, y se pierde a la vez la evaluación precisa de su movimiento y la determinación precisa de su situación. Esta localización, imposible «de hecho», lo es *a priori* por la naturaleza misma del espacio atómico.

Sea como fuere, la experiencias que han confirmado la complementariedad de las ondas y de los corpúsculos sólo lo han hecho según procesos *sucesivos.* Como observa Louis de Broglie —poco sospechoso de desear identificar las ondas y los corpúsculos—, «cada vez que un corpúsculo puede representarse por la propagación de una onda monocromática plana, su aspecto corpuscular desaparece, y cada vez que este comportamiento puede representarse mediante el desplazamiento de un corpúsculo localizado en el espacio, su aspecto ondulatorio desaparece» *(Ondes, corpuscules, mécanique ondulatoire).* La idea de simultaneidad no se debe más que a la *permanencia supuesta* de los estados corpuscular y ondulatorio que tomamos por aspectos *diferentes* de una *misma* realidad.

El hecho de que la probabilidad de que un fotón produzca un efecto fotoeléctrico en un punto sea proporcional a la intensidad de la onda en ese punto (experiencia de Taylor) no puede sino confirmar tal hipótesis, puesto que salvo en los puntos de impacto en que se produce el aniquilamiento total o parcial de los fotones, la luz se manifiesta siempre bajo una forma ondulatoria.

---

[15] El spin del fotón vale 1 ($\frac{h}{2\pi}$); el del electrón, 1/2 ($\frac{h}{4\pi}$).

Mientras que en la experiencia de Bohr un haz de electrones proyectado sobre la superficie de un cristal produce *a un mismo tiempo* (pero por separado y *de modo sucesivo*) manifestaciones ondulatorias y corpusculares (de ahí esa molesta idea de permanencia), un haz de luz proyectado sobre una placa cristalina no provoca más que fenómenos de interferencia. Sin duda porque las estructuras de la trama cristalina no son suficientemente estrechas para permitir a los trenes de ondas (sean cuales fueren su frecuencia y su longitud de onda), «realizar» la cantidad h en un espacio-tiempo equivalente a Λ. Hay siempre diferencias de fase que provienen de la separación de la trama. La onda de propagación se manifiesta, por tanto, de una forma ondulatoria, y sólo ondulatoria, como en la experiencia de los agujeros de Young y en todas las experiencias que no alcanzan al quantum.

En la experiencia de Bohr, un dispositivo llamado «cañón de electrones» proyecta un haz de electrones sobre la superficie de un cristal (de hecho, en las capas atómicas superficiales de ese cristal). Cada electrón, que tiene una cantidad de movimiento perfectamente determinada, puede ser representado por una onda monocromática plana (nosotros diríamos: *es* una onda monocromática plana). Si se coloca una pantalla en el eje perpendicular al de «reflexión» de los electrones, éstos se despliegan sobre esa pantalla formando zonas de interferencia. Hay difracción de los electrones, y, por tanto, manifestación ondulatoria. Pero, si se sustituye la pantalla por una placa fotográfica, los electrones difundidos aparecen como otros tantos puntos de impacto localizados en un lugar privilegiado de esta placa. (Es posible combinar los dos aspectos de la experiencia instalando un dispositivo un poco más complicado: los electrones se difractan sobre la pantalla y aparecen en forma puntual en la placa situada más allá.)

Para explicar este doble fenómeno puede suponerse que, si las estructuras atómicas de la trama cristalina separan, por su diferencia de fase, las ondas sucesivas o superpuestas que difunden, dando lugar de este modo a los fenómenos de interferencia o de difracción, estas estructuras (cuyo campo es del orden de 10^{-12} cm) deben permitir «encontrar» las dimensiones propias del electrón (10^{-18} cm), otorgando a ciertos «paquetes de ondas» la posibilidad de coincidir con la estructura espacio temporal Λe, y ello debido a la fase de estas ondas y de su incidencia en relación con los campos atómicos que atraviesan. De este modo se justificaría el hecho de que los electrones no se manifiestan de un modo puntual más que en determinadas direcciones privilegiadas y que sólo un determinado número de ellos actúan como corpúsculos cuando el conjunto de la «ola electrónica» difracta. Se puede suponer igualmente que, según la incidencia y la fase de estas ondas, los campos atómicos «estrechan» o «polarizan» algunas de ellas. Al llegar a la placa en que son detenidos bruscamente, los «paquetes de ondas» volverían a encontrar, gracias a este tiempo de detención, la estructura Λe equivalente a la forma corpuscular del electrón.

De todas formas, parece que la determinación *simultánea* de la cantidad de movimiento de una onda y de la localización de un corpúsculo no es sólo imposible en razón de las incertidumbres relativas a la observación, sino también en razón de la naturaleza misma de los fenómenos electrónicos o electromagnéticos, que no se manifiestan nunca más que bajo uno de los dos aspectos efectivamente complementarios aunque *no simultáneos*. No hay ondas y corpúsculos, sino una *u* otra de estas formas consecuentes de una perpetua *transformación*, estando las manifestaciones *aparentes* de la energía en relación con el marco espaciotemporal a través del cual se las considera. Las determinaciones de probabilidad de uno cualquiera de estos estados a partir del conocimiento del otro no son más que determinaciones matemáticas de un fenómeno tanto menos asible cuanto que no existe sino en estas fórmulas, que representan una realidad supuesta, no una realidad verdadera.

LXXI. ALGUNAS NOCIONES DE ESPACIO

De creer a Kant, el espacio sería una forma *a priori* del entendimiento. Porque, dice, «no se puede representar nada que no tenga espacio, aunque se puede perfectamente pensar en él sin objetos» *(Crítica de la razón pura).*

No obstante, si este conocimiento nos fuera dado *a priori* no tendríamos que deducirlo de nuestra experiencia. Siendo condición previa a toda posibilidad de aprehensión y de comprensión, supondría el conocimiento implícito de las propiedades de las cosas. Ahora bien, este conocimiento no nos es dado; sólo lo obtenemos al término de una determinada experiencia.

Debido a que las cosas están *ahí*, *con* el espacio y *en* el tiempo, no podemos representárnoslas de otra forma, y sólo por medio de la experiencia podemos tener una noción clara de este espacio. De igual modo, y aunque condiciona nuestro entendimiento, el espacio no es más que una construcción del espíritu establecida *a posteriori*.

En efecto, sólo gracias a que los objetos que nos rodean son cuerpos sólidos, relativamente estables, podemos determinar las medidas o las relaciones de donde sacamos esta noción de espacio, o incluso captarla intuitivamente.

Suponiendo que no percibiésemos más que cuerpos gaseosos en el nivel molecular, la modificación constante de la posición o la situación de las moléculas, haría imposible la captación de ninguna relación y, por tanto, de ninguna noción de espacio. Y si estos cambios fueran más rápidos que nuestro «tiempo de percepción», no percibiríamos más que una neblina en cuyo seno la noción de extensión se confundiría con la noción de tiempo. No podríamos *situar* las partículas referidas entre sí; no tendríamos más que la vaga noción de un cambio indefinible debido a estos movimientos «neblinosos». Nuestro entendimiento no podría postular el *apriorismo* del espacio porque la noción de espacio, consecuencia de un conjunto de relaciones *definibles* entre sí, no le sería dada; si la noción de cuerpo sólido desapareciese como noción primera no se podrían introducir ya ejes geométricos *a priori* para servir de referencia a miembros físicos. Este *apriorismo*, por tanto, no es más que una especulación intelectual. Pero Kant hizo un «en sí» de una condición basada en la percepción y en las capacidades mentales que de esa percepción se derivan. En otros términos, el espacio, que permite a nuestro entendimiento representarse las cosas y a nuestros sentidos percibirlas, es comprendido como un absoluto *en* y *por* el cual esas cosas existen.

Ahora bien, no hay espacio absoluto como tampoco hay tiempo absoluto. No hay más extensiones que las *limitadas*, ni más duraciones que las *finitas*. La duración es *lo que dura*, y el tiempo no existe más que por las cosas que *devienen*. De igual modo, el espacio, que siempre es espacio *de algo*, no existe más que *por* los fenómenos que *crean* una cierta extensión, a la vez por el campo que ocupan y por las relaciones que mantienen entre sí. Es un sistema de relaciones, el conjunto de todas las relaciones posibles, de todos los aspectos, de todos los lugares, de todos los movimientos entre sí. O mejor dicho, es una función de relaciones entre dos sistemas discontinuos, la función geométrica de un conjunto de relaciones de «campos». Lejos de ser un «substrato», como con frecuencia se dice, es una *función de universo*, no siendo esta función ni el espacio ni el tiempo sino el espacio-tiempo.

Sólo por el hecho de que los fenómenos nos son dados en un marco constituido, es por lo que damos primacía a ese marco propuesto *a priori* en el concepto. De igual forma que proponemos las leyes de la naturaleza como condición de los fenómenos mientras que no sean más que constantes establecidas por la observación de estos fenómenos y que permiten clasificarlos e identificarlos.

Pero, alguien se preguntará, si el espacio es una función de universo, si está determinado por los fenómenos, *¿dónde* se producen entonces esos fenómenos *antes* de que se constituyan ese tiempo y ese espacio? Porque para que haya duración, es preciso que haya *ya* una determinada cantidad de movimiento, igual que para que haya espacio es preciso que haya *al menos* dos «puntos materiales» que ocupen un determinado campo, manteniendo entre ellos una determinada distancia y desplazándose en direcciones y tiempos, suficientemente distintos respecto, evidentemente, a un tercer «punto» por relación al cual esas relaciones de tiempo, de espacio y de movimiento, pueden adquirir un sentido. Por tanto, *¿dónde* aparecen «esos puntos» y qué realidad que les sirva de marco o de soporte les preexiste? Respuesta: *en ninguna parte.* Nada les preexiste a no ser el absoluto mismo, que presupone necesariamente toda *posibilidad* de extensión, de duración y de movimiento, pero ante el cual y por el cual estas nociones no tienen ningún sentido. El absoluto no preexiste: es. Definirlo como tiempo absoluto o como espacio absoluto carece de sentido, porque sería equivalente a considerar el tiempo de nada o el espacio de nada —de ningún real físico—, lo que anula su significación. En cuanto al «porqué» de este comienzo —si es que hubo alguna vez un comienzo— ninguna ciencia ha sido capaz de responder, porque supone preguntarse por qué el mundo existe. Esta necesidad se nos escapa, aunque pensemos que es una necesidad, porque nada podría ser que no fuera necesario.

La idea de un espacio «vacío», que es otra forma de considerar el «espacio en sí», nace también de Kant, para quien el espacio es un «conjunto infinito dado». Pero un infinito no puede ser «dado», puesto que es infinito. Si se prefiere, un espacio dado no podría ser infinito.

Esta concepción sigue debiéndose a un error derivado del desarrollo de las matemáticas, que consiste en tomar una abstracción cómoda por una realidad verdadera. Lo real físico es entendido generalmente como la expresión concreta del espacio geométrico, cuando éste no es más que una abstracción de aquél. La geometría no considera más que el espacio constituido, menos, precisamente, lo que le constituye. Ahora bien, los fenómenos no determinan sólo las relaciones extrínsecas, sino el espacio en el sentido más concreto de la palabra. O dicho de otro modo, sus relaciones no son reductibles a simples relaciones geométricas. Las extensiones, las distancias tienen una significación *dinámica;* son direcciones, vectores, relaciones entre *campos de fuerzas.* De una forma genérica podría decirse que el espacio y la gravitación no son más que *una sola y la misma cosa.* El espacio geométrico no es más que la traducción analítica del conjunto de los campos gravitacionales que constituyen el universo, y de la interacción de las fuerzas en el interior de tales campos.

Decir, como hacen algunos físicos, que las propiedades de los elementos expresadas bajo una forma geométrica importan más que la naturaleza misma de estos elementos, equivale a decir, por ejemplo, que el formalismo de las teorías cuánticas y el del movimiento browniano son análogos en la definición de las mecánicas abstractas. Sus consecuencias geométricas son las mismas, aunque los corpúsculos no sean de igual naturaleza, pero las propiedades de estos corpúsculos no se deben más que a su naturaleza y a su estado físico momentáneo.

A este respecto, la física contemporánea confirma de modo singular las tesis de Bergson, para quien

> tendemos por debajo de la continuidad de las cualidades sensibles, que es la extensión concreta, una red de malla indefinidamente deformable e indefinidamente decreciente: este substrato simplemente concebido, este esquema íntegramente ideal de la divisibilidad abstracta e indefinida es el espacio homogéneo [...] Espacio homogéneo y tiempo homogéneo no son, por tanto, ni propiedades de las cosas ni condiciones esenciales de nuestra facultad de conocer: expresan bajo una forma abstracta el doble trabajo de solidificación y de división que hacemos sufrir a la continuidad moviente de lo real para asegurarnos en ella puntos de apoyo, para fijar en ella centros de operación.
>
> [...] Lo que es dado, lo que es real, es algo intermedio entre la extensión dividida y el entendimiento puro; es lo que se puede denominar lo extensivo. La extensión es la cualidad más aparente de la percepción. Al consolidar ésta, al subdividirla por medio de un espacio abstracto tendido por nosotros por debajo de ella, es como constituimos la extensión múltiple e indefinidamente divisible *(Matière et mémoire).*

Mirándolo bien la representación aristotélica era más exacta que ésta debida a la abstracción contemporánea. Para Aristóteles es falsa toda proposición que no encuentra objeto al que aplicarse. Así, un «lugar» vacío, al no ser lugar de nada, no podría ser un lugar. Y lo mismo para Euclides, para quien una línea

recta «puede» ser *indefinidamente prolongada,* prolongación que aunque íntegramente virtual se funda en un segmento *finito.* Fue Newton quien, tratando de asegurar una determinación *absoluta* de lugar (contrariamente a Leibniz, quien fue el primer «relativista»), llegó —y con él toda la geometría contemporánea— a considerar la recta como infinita. De ahí la idea de un «espacio absoluto» colocado en cierta forma en el «lugar de Dios».

Ahora bien, no podría haber un espacio «vacío». Aunque no haya más que un átomo por metro cúbico, hay tanta materia (difusa) en el espacio interestelar como en todas las galaxias juntas, y tanta energía o acción energética entre los cuerpos materiales como «en» estos cuerpos mismos. Atribuir las nociones de tiempo y de espacio a lo que estaría «más allá de nuestro universo», sería atribuir al infinito, es decir, a lo no físico, cualidades que son consecuencia de esta realidad física.

A la inversa de la geometría, que siempre puede considerar el infinito en la abstracción pura, la mayoría de los astrónomos consideran el espacio como finito, sea cual fuere la inmensidad de sus dimensiones[16]. Pero esta concepción les ha llevado a imaginar un «hiperespacio» para justificar la expansión del universo. Puesto que éste se «hincha» en cierto modo como un balón, debe, al ampliarse, «situarse» en alguna parte. De ahí ese hiperespacio que contendría el espacio y le serviría de soporte. Pero este ente imaginario nos parece tan perfectamente inútil como el éter. En efecto, si se admite que el espacio *no es* un substrato sino una *función,* resulta evidente que el conjunto de los campos que lo constituyen no dejan de constituirle ampliándose o alejándose unos de otros. Dicho de otro modo, no siendo sino el infinito, el hiperespacio no es ni hiper, ni espacio.

En el mismo orden de ideas, la relatividad nos enseña que la gravitación produce una determinada «curvatura» en el espacio. Ello es indiscutible, pero permite suponer un espacio que preexistiría a los fenómenos y que en principio sería «rectilíneo en sí». Ahora bien, la gravitación no curva el espacio; el espacio *es* curvo. Si se prefiere, es más lógico decir que los cuerpos en movimiento, al determinar el espacio, lo *crean curvo* en razón de las relaciones de masa de sus campos de fuerzas respectivos, y que esta curvatura justifica la gravitación. Lo que equivale a decir que el espacio curvo y la gravitación son dos hechos correlativos, debidos a las relaciones de masa de los cuerpos en movimiento. Si la gravitación no es una fuerza independiente, al ser la línea curva en la geodésica espacial la línea «más corta», estas relaciones de masa no deben ser sensibles más que por el hecho de la acción recíproca de ondas llamadas «ondas de gravitación».

---

[16] El diámetro del universo está calculado en diez millares de años-luz; siendo esta unidad de medida astronómica la distancia recorrida por la luz en un año, y sabiendo que la luz recorre 300.000 km por segundo, es posible hacerse una idea de esa dimensión.

Ya se conocen las explicaciones dadas por Marcel Boll en sus obras de vulgarización. El autor compara el espacio a un tapiz de caucho sobre el que bolas de masa diferente distienden más o menos el tapiz, arrastrando las pesadas a las más ligeras. La explicación es ingeniosa. Pero el espacio no es un tapiz de caucho que, precisamente, preexista a las bolas que se colocan sobre él. Se trata todavía de una explicación mecánica de fenómenos que nada tienen que ver con la mecánica clásica. De hecho, la gravitación es el «acto existencial» de la energía materializada, es decir, de los campos de fuerza que constituyen el espacio, espacio que no podría ser más que curvo debido precisamente a este mismo hecho. Si se prefiere, espacio, universo, gravitación, son tres términos que designan exactamente lo mismo, según puntos de vista diferentes.

Algunos astrofísicos, como el abad Lemaître o Eddington, hablan de una hiperesfera o de un espacio «cilíndrico» para definir la forma probable del universo. Debe ser así, sin duda, pero sólo para un observador situado en un lugar cualquiera del universo, es decir, «en el interior» de éste. Para un observador que pudiese contemplar el mundo desde «el exterior», es decir, que estuviera en «el lugar de Dios» (proposición sin valor para un físico pero no para un filósofo), el universo sería perfectamente esférico. La hiperesfericidad no existe más que para el observador terrestre, debido a la relatividad del tiempo, es decir, de los datos relativos a la rapidez de la luz.

Ya hemos dicho que el espacio, como el tiempo, era relativo. Esto no es más que una proposición personal que está por demostrar, pero si se admite que el espacio no es «en sí», resultaría al menos curioso que una sola de las cuatro coordenadas del continuo espaciotemporal fuera relativa y las otras no. La contradicción de un tiempo relativo y de un espacio absoluto no ha escapado a la mayoría de los físicos sino porque el absoluto, que se plantea necesariamente como fundamento de «lo que es», es siempre asimilado al espacio, cuando la idea de un infinito fuera del espacio y fuera del tiempo es infinitamente más satisfactoria.

Edouard Le Roy —a quien debemos mucho— decía bastante antes de que la mecánica ondulatoria haya venido a confirmar su hipótesis:

> Las concepciones usuales del tiempo y del espacio no son válidas sin duda más que para una zona mediana de experiencia a la escala de nuestros gestos familiares; pero más acá y más allá, en lo infinitamente pequeño y en lo infinitamente grande, su insuficiencia se pondría de manifiesto.

Si en su conjunto el espacio obedece a los principios de la geometría de Riemann, se sabe que en el interior de un sistema limitado como el de nuestra experiencia inmediata, llamado «espacio intuitivo», es y permanece euclidiano. Por tanto, podría ocurrir que no fuera uniformemente semejante, aunque respondiese a una forma cuadrática universal. Dicho de otro modo, podría ocurrir —postulado a todas luces gratuito pero en modo alguno imposible— que no fuera plenamente el mismo en el interior de un campo de gravitación y en el exterior de ese campo, como, por ejemplo, en el interior de las galaxias y entre las galaxias, en cuyo caso la luz podría (quizá) perder un poco de su energía al atravesar tales campos. Al atribuirse la huida de las galaxias —de acuerdo con el efecto Doppler-Fizeau— al debilitamiento de la luz que nos llega, dado que el espectro se desplaza progresivamente hacia el rojo, si este debilitamiento fuera producido por una causa común, como la supuesta hace un momento, la expansión del universo no sería más que una ilusión.

Sea como fuere, el espacio se define en su conjunto según las mismas estructuras topológicas, sin lo cual no podría satisfacer al principio de inercia que exige su homogeneidad. No son las cualidades más o menos estables de estas estructuras las que condicionarían su relatividad parcial.

En efecto, parece que en el universo atómico, donde las interacciones constantes de estos campos de fuerza desvían o deforman sin cesar las ondas o los estados sucesivos de los corpúsculos, hay muchas dificultades vinculadas al carácter *lineal* de las ecuaciones utilizadas para la determinación de tales estados. Por tanto, el verdadero problema consiste en establecer, en este dominio, ecuaciones *no lineales* análogas a las de la relatividad, ecuaciones que, verosímilmente, darían cuenta de los fenómenos de una manera satisfactoria, dadas las diferencias que ya hemos subrayado.

De igual modo que la causalidad se «determina» a sí misma en determinaciones más y más rigurosas cada vez, así el espacio, mal definido en principio por las relaciones de fuerzas inconstantes y no «materializadas», se va organizando poco a poco a medida que la energía se fija en apariencias menos fugaces. No sólo las leyes de la naturaleza no son absolutas sino que no son homotéticas a todos los niveles. Varían según el valor estadístico de las constantes de las que son expresión. Se forman, también ellas, y se estabilizan según la organización natural de las cosas. Igual que la geometría euclidiana no es más que un caso límite de la geometría riemanniana, así la mecánica clásica no es más que una consecuencia estadística de la mecánica cuántica, un caso límite referido a la acción de cuerpos materiales *nítidamente* definidos en el espacio y en el tiempo.

Estas consideraciones nos conducen de la forma más natural a las relaciones de lo finito con lo infinito.

Si se refiere esto a lo que ya hemos dicho, parece que el universo es finito, no siendo el continuum espaciotemporal sino su expresión sensible y medible. Pero esto nos remite a la interpretación geométrica según la cual el espacio «no tiene partes mínimas» y nos lleva a la definición de punto: «Toda parte del espacio, por pequeña que sea, puede siempre ser dividida en una infinidad de otras partes más pequeñas a las que comprende necesariamente, y entre dos puntos se puede situar siempre otro punto». Pero esta definición, necesaria para la introducción de métodos analíticos, no es nunca más que una abstracción. No es nada más que la definición de un cómodo ente imaginario: un método de trabajo, no una realidad verdadera. Una vez más se subordina lo real físico al concepto matemático cuando éste no es más que una extrapolación de aquél.

Si partimos de la hipótesis de que las subdivisiones de un conjunto cualquiera pueden proseguirse indefinidamente, es preciso que este conjunto sea infinito. Pero este razonamiento, basado en el principio de razón suficiente, nos parece bastante poco razonable en el sentido de que, si conduce al infinito, en modo alguno infiere la continuación hasta el infinito de las nociones de espacialidad de las que ha partido.

En la realidad del mundo físico hay necesariamente un espacio mínimo, es decir, una «parte mínima», más allá de la cual la noción de espacio carece de sentido. Como ya hemos visto, parece que esta parte mínima es el quantum de energía más allá del cual no podría haber ni acción ni movimiento, es decir, *ni tiempo ni espacio.*

La aparente contradicción desaparece cuando uno comienza a darse cuenta de que el infinito matemático no es más que una idealización de lo finito y que no tiene nada que ver con el infinito del filósofo. La anécdota siguiente, atribuida al célebre matemático Hilbert, es prueba de ello:

> Imaginemos, dice, un hotel con un número *infinito* de habitaciones y que todas estas habitaciones estén ocupadas. A este hotel llega un cliente. El propietario desplaza a la persona que ocupaba primitivamente la habitación número 1 a la habitación número 2, el de la 2 a la habitación número 3, y así sucesivamente. Y el recién llegado recibe la habitación número 1 que queda libre.
>
> Imaginemos ahora un hotel con un número infinito de habitaciones, todas ellas ocupadas, y un número infinito de nuevos clientes que llegan y piden habitación. El propietario desplaza al ocupante de la número 1 a la 2, el de la 2 a la 4, el de la 3 a la 6 y así sucesivamente. Todas las habitaciones impares quedan así libres y la infinidad de nuevos clientes puede ser fácilmente alojada[17].

Esta amena explicación de las series de Cantor muestra enseguida la diferencia de que antes hablábamos. En efecto, si en este hotel hay un número *infinito* de habitaciones, jamás pueden ni podrán ser *todas* ocupadas. «Todas» es una definición —por tanto, una *finición*— inaplicable al infinito. Por tanto, si estas habitaciones son en número infinito, jamás se podrán llenar «todas» porque siempre hay y siempre habrá habitaciones más allá de este «todo». *Sin* desplazar a ningún alojado, la infinidad de nuevos clientes podrá ser alojada en la infinidad de habitaciones porque el infinito se aloja fácilmente en el infinito.

Dicho de otro modo, el matemático concibe el infinito *como una realidad finita indefinidamente extensible*. Lo que equivale a decir que el infinito matemático no es otra cosa que un infinito *lineal*, el infinito de una sucesión o de una serie que puede ser indefinidamente prolongada, como en el caso de la línea recta. Ahora bien, al lado de esta recta, *siempre* podría yo situar una infinidad de otras rectas —o de otras series— sin llenar, sin embargo, el infinito. Pero si atribuyo a una de ellas o a cada una de ellas el término de infinito para expresar esta noción de extensión indefinida, es preciso que para expresar ciertas relaciones entre esas rectas escoja otro término. De ahí el término de *transfinito* utilizado por Cantor.

Por eso puede hablarse de «infinitos iguales», como las series de números pares y de números impares, que pueden ser emparejados de dos en dos indefinidamente, o de «infinitos desiguales», como la serie de puntos sobre un segmento de recta, mayor en número que la infinidad de los números enteros o fraccionarios, puesto que siempre es posible «situar un punto entre dos puntos cualquiera», o si se prefiere, describir una fracción decimal infinita no contenida en la sucesión infinita de los números. Es esta infinitud no integrable en otra infinidad paralela a la que se denomina «transfinita»[18].

---

[17] Citado por G. Gamov en *Uno, dos, tres... infinito.*

Sin embargo, decir que la infinidad de números pares es «tan grande» como la infinidad de todos los números, aunque los números pares no representen más que una parte de todos los números, no tiene más que un sentido relativo. Y decir que «en este caso, la parte puede ser igual al todo» lo tiene menos aún, porque el infinito no podría tener «partes», dado que una parte es necesariamente *limitada*, y, por tanto, *finita*.

Todo esto nos lleva a rechazar el infinito matemático. Al no tratar más que de cantidades o de relaciones *definidas*, las matemáticas, en efecto, plantean lo *finito* como *fundamental*. Ahora bien, no se podría llegar a lo infinito partiendo de lo finito, como tampoco se podría alcanzar el número 2 siguiendo, aunque fuese indefinidamente, la sucesión de los decimales de 1,999... Indudablemente siempre es posible añadir un número mayor a la sucesión de una serie numérica cualquiera, pero la multiplicación de un número por otro, cualquiera que sea, jamás determinará otra cosa que una cantidad *finita*. Lo mismo ocurre con la división. E igualmente el cálculo diferencial absoluto no es más que un método de aproximación que «tiende» hacia un discontinuo siempre más próximo al continuo, pero que nunca será el continuo.

Por el hecho de que los números no representan más que *cantidades finitas*, no pueden existir en número infinito, pese a que su serie sea ilimitada. No es propio de las matemáticas más que lo finito, porque *lo infinito no es una cantidad finita indefinidamente aumentada o indefinidamente dividida,* SINO LA AUSENCIA DE TODA CANTIDAD FINITA. *Lo finito continuado indefinidamente no dará jamás otra cosa que lo finito, porque* PARA PASAR DE LO FINITO A LO INFINITO HAY QUE DEJAR DE SER FINITO.

Desde el momento en que se ha propuesto la cifra 1 —y por el hecho de que se la ha definido como una determinada cantidad finita— se ha vuelto la espalda a lo infinito. Por supuesto, a partir de ahí se puede proseguir indefinidamente la serie de los números, pero no se hará otra cosa que alejarse un poco más de lo infinito, y esto, indefinidamente (si es que alejarse más o menos puede tener en este caso algún sentido). El infinito matemático expresa esta tendencia, que no es nada más que el crecimiento o el decrecimiento de lo finito indefinidamente continuado. A la inversa del símbolo ∞, el único valor numérico que es susceptible de representar el infinito es la cifra *cero*, porque lo infinito es *para nosotros*, la *nada*[19].

Cualesquiera que sean, por tanto, los números considerados —números enteros o fracciones decimales, finitas o infinitas, números imaginarios o imaginables, series numerables o no numerables— estos números no pueden suponer otra cosa que el aumento o la división, es decir, la transformación *determinada* de una determinación dada[20]. Lo que equivale a decir que el principio de recurrencia, puesto en duda por las series transfinitas, puede prescindir de esta infinidad que no es nunca más que una extensibilidad.

No podemos extendernos aquí sobre este problema, pero nos lleva a rechazar la noción de «continuo», tanto en el mundo físico como en las matemáticas. En la «realidad» sólo existe lo discontinuo. Lo que llamamos continuo no es otra cosa que lo discontinuo no percibido como tal, o incluso la equivalencia de los intervalos[21]. De igual modo, la «cualidad» no es otra cosa que la cantidad no percibida como tal. La realidad del mundo físico es discontinua por el hecho mismo de ser finita y limitada. Continua, sería ilimitada y, por lo tanto, indiscernible. No hay más continuo homogéneo que lo infinito.

Puesto que hemos atribuido al infinito la noción de *energía absoluta*, debemos considerar ésta como el potencial inagotable de todas las manifestaciones de las que sale la realidad del mundo físico, es decir, de las que el físico extrae la noción de energía propia de cada fenómeno particular.

Si designamos mediante WW a esta energía absoluta y mediante E a la energía físicamente medible de un fenómeno cual-

---

[18] Así ocurre en las series transfinitas denominadas Aleph 0, Aleph 1, Aleph 2, que comprenden, respectivamente, la infinidad numerable de todos los números enteros o fraccionarios; la infinidad numerable de todos los puntos geométricos de una recta, un cuadrado o un cubo; la infinidad numerable de todas las curvas geométricas. La serie Aleph 3 comprendería todos los infinitos no numerables, etc.

[19] El cero se cree que fue inventado hace aproximadamente dos mil años por un matemático hindú cuyo nombre se desconoce. Habría mucho que decir sobre la relación de este invento con la noción de infinito propia de las religiones brahmánicas.

[20] El matemático puede perfectamente razonar sobre el infinito. Pero a condición de que no pierda de vista que este infinito no es más que un concepto puro, una «conveniencia» del espíritu.

[21] Por ejemplo, una onda es a la vez continua y discontinua. Continua si se sigue su propia trayectoria, discontinua en relación con la línea media que expresa su «dirección».

quiera, E no cambia en tanto que el campo de que es función no sufra modificación alguna, es decir en tanto que no se le incremente ni se le disminuya energía.

Siendo el quantum de energía la cantidad de energía más pequeña físicamente expresable, parece que más allá de esta cantidad finita y definida, es decir, fuera del tiempo y del espacio, esta energía se identifica con lo absoluto. El quantum sería entonces el punto de unión, el lugar de ex-sistencia espaciotemporal en el cual y por el cual lo infinito se significa (se «realiza») en lo finito.

Por tanto, puede decirse que la cantidad de movimiento de un cuerpo cualquiera es la expresión de un cierto «potencial dinámico» (o energético) propio de ese cuerpo. Pero esta expresión varía con el sistema de coordenadas según el cual se «determina» el campo fenoménico del que esta energía y este cuerpo son función. El «potencial dinámico» es, por tanto, también relativo. No hay energía E «en sí» como no existe lo «real en sí».

La energía ww que postulamos como el absoluto debe ser comprendida, por tanto, como la causa de toda energía, más que como energía en el sentido concreto de la palabra. No se le concede esta denominación más que por comodidad lingüística. En efecto, aunque la energía propiamente dicha es expresión suya, esta determinación se nos escapa. Podemos conocer la causa que la produce pero no la causa de su *Ser*. No podemos hacer otra cosa que postularla. Tanto más cuanto que esta causa primera no es «primera» sino por principio. No podría ser localizada en un espacio-tiempo inexistente. Inmanente y trascendente a un mismo tiempo, no está en ninguna parte y está en todas.

Se sabe que la materia no es otra cosa —en principio— que la masa o la «manifestación de masa» de la energía. Un cuerpo material como un electrón puede, desprendiendo una energía que corresponda a su masa total, desaparecer en tanto que «materia» y transformarse en energía luminosa. Y a la inversa, la luz puede «materializarse» dando lugar a un par de electrones. Por supuesto, un cuerpo material no puede emitir una energía mayor que la que corresponde a su masa, salvo en el caso extremo en que una masa negativa aparezca en lugar de la masa positiva. Se produce entonces una aparición-desaparición instantánea de la masa negativa (o antimateria) transformada pronto en energía luminosa. Ninguna experiencia, sin embargo, ha permitido demostrar la transformación total (probable) de los núcleos atómicos. Aunque el protón pueda transformarse en un neutrón más un positrón y el neutrón en un

protón más un electrón (sin duda, con un neutrino en ambos casos), siendo la densidad material del protón o del neutrón cerca de 2.000 veces mayor que la de los electrones, las condiciones de transformación deben ser, si existen, infinitamente más complejas.

Entre las treinta partículas elementales que constituyen las diferentes «formas» de la energía, sólo algunas —protón, neutrón, electrón— son estables y se encuentran sin cesar «en el fondo de las cosas». Las demás tienen una existencia muy breve, cuya duración es del orden de la millonésima de segundo. Parece, por tanto, que estas partículas inestables, creadas artificial o accidentalmente a partir de otras partículas, no pueden encontrar lugar en nuestro universo, bien porque no son necesarias, bien porque su presencia se ha vuelto imposible debido a las fuerzas antagónicas que se hallan «en funcionamiento». Sin embargo, al hallarse nuestro universo constituido sobre las bases de una estructura protón-electrón, no es imposible suponer la existencia de un universo constituido sobre las bases de una estructura antiprotón-positrón. El encuentro (muy improbable afortunadamente) de dos universos así conformados tendría por resultado su aniquilamiento instantáneo, el cual liberaría en una fuerza casi ilimitada este aspecto del infinito del que ambos son un testimonio, sin embargo, finito y limitado.

Habría, pues, una última explicación posible de los fenómenos de que venimos hablando. Ya hemos dicho que —en nuestra opinión— las ondas no eran otra cosa que la energía «en propagación», y que los corpúsculos no tenían existencia más que en los puntos de observación que permitían volver a encontrar la discontinuidad cuántica. Por ello, hemos rechazado el éter y todo soporte, cualquiera que sea. Ahora bien, sin que esto contravenga nuestra hipótesis, puede suponerse que esa energía en propagación no es otra cosa que un aspecto de la energía absoluta.

En efecto, si se concibe esta energía como la sustancia única y fundamental de cuanto existe, y si se designa por «punto» todo fenómeno material, es decir, toda energía manifiesta que testimonie en relación a cualquier otra un determinado movimiento y una determinada masa (sea ese punto una estrella o un átomo) se pueden concebir estos puntos como otras tantas expresiones limitadas de esta energía ilimitada, es decir, como otras tantas singularidades finitas situadas en el infinito (una representación figurada las haría ver como otros tantos tapones flotando en la superficie del agua). Se deduce, por tanto, que si el espacio que determinan mediante sus relaciones recíprocas se expresa geométricamente por nociones de distancia, de situación o de extensión, esta «separación» sería de hecho una vinculación subyacente, sirviéndole de soporte la sustancia infinita de la que no son más que puntos singulares. Toda acción de masa, todo movimiento, toda modificación energética del campo que constituyen se transmitiría entonces progresivamente por medio de este soporte que sería a un tiempo su fuente existencial, su vínculo y su separación, aunque por sí mismo no tenga ninguna realidad física. De ahí las ondas de gravitación, de ahí la curvatura del espacio y de ahí también la propagación ondulatoria de la energía luminosa y la «difusión ondulatoria» del electrón. Todas estas manifestaciones «finitas y definidas», sensibles en cierta medida, pueden ser consideradas como «momentos» o «lugares de densidad» en la continuidad pese a todo homogénea del infinito, de forma similar a los «torbellinos», a los lugares de presión o de depresión en la atmósfera.

Sin duda, esta «explicación» (completamente relativa) es de naturaleza más metafísica que física. Para el físico esta «sustancia» infinita no es más que un retorno al éter. Con una diferencia, sin embargo —pero considerable—, la de que las propiedades con las que se ha creído conveniente cargar este éter postulado como una *realidad física* son inaplicables a la energía en sí, anterior y exterior a todo fenómeno. Estas propiedades no pueden ser más que las de los «existentes físicos» que ella misma suscita, que son testigos de ella, pero que ella misma no podría tener siendo infinita y absoluta. Aquí podría verse la imagen relativamente concebible de Dios. Un Dios a la vez único, multiforme y omnipresente, alfa y omega de todo existente concreto, imagen gracias a la cual la física y la metafísica aparecerían como las dos caras complementarias de una sola y la misma realidad.

En biología, el determinismo del azar que hace derivar el orden natural de un desorden inicial y que «por el sólo juego de las fuerzas naturales hace salir de un cúmulo de accidentes y de hechos fortuitos este mundo organizado que nos hemos acostumbrado a considerar como el resultado final de una inmensa finalidad» (Guyénot) es tal que parece muy improbable que el mundo viviente sea el producto de una causalidad ciega. Este cúmulo de felices combinaciones cargado únicamente en la cuenta del azar, supone un tal encadenamiento de causas y de efectos afortunados (si no hay una intencionalidad, una dirección, una elección) que la organización del mundo viviente por selección natural, mutaciones o variaciones fortuitas parece tan improbable como el milagro de los monos mecanógrafos escribiendo la Biblia.

Esta improbabilidad es una cuasi imposibilidad. Sin caer en el vitalismo o en el finalismo debe suponerse, pese a todo, la intervención de un factor susceptible de guiar estas variaciones hacia una meta, y si no se le puede suponer una facultad nueva que surge *ex nihilo*, se puede creer en una determinada «tendencia», en una fuerza existente *ya* en los cuerpos materiales y paralizada por el equilibrio estático, por la *simetría* de tales cuerpos. Si bien es cierto que la asimetría engendra la vida, el paso de lo inorgánico a lo orgánico que tiene por corolario el paso de lo estático a lo dinámico engendraría pronto un movimiento interno tendente a la organización de un equilibrio siempre en crisis y cada vez más complejo. En el plano celular, la vida no sería más que la manifestación de una tendencia energética, que no sería consciente de su propia finalidad, que no la prevería o la prepararía según una teleología predeterminante, sino que sería «guiada» hacia su «mejor forma» por fuerzas de las que sólo sería una expresión. En cierto sentido se volvería a encontrar el «psiquismo elemental» de Teilhard de Chardin (aunque nos parezca difícil admitir el «psiquismo» a este nivel, a menos que se trate de una simple denominación verbal), no siendo la energía cuántica y el psiquismo elemental, en cierta forma, más que manifestaciones «existenciales» de la energía absoluta en los estadios primitivos de lo inorgánico y de lo orgánico.

Más allá de cualquier manifestación, la energía-en-sí correspondería en el orden térmico al cero absoluto (—273°), expresando toda existencia «material» un valor térmico cualquiera gracias a la expresión «activa» de su energía, aniquilándose después, prosiguiendo su ciclo, al término de una desintegración más o menos lenta. Sin embargo, esta misma materia «atrapada» por una congelación brusca podría «retener» indefinidamente su energía, llevada entonces de nuevo al punto cero del que había partido; lo cual equivale a decir que la materia viviente, cristalizada de esa forma, podría «retener» la vida fuera de la vida misma, y entonces la vida volvería a encontrar el estado «potencial» que preside su propia existencia. Las experiencias hechas por varios biólogos e histólogos (Hufnagel, Rey, Simatos) son una demostración sorprendente de lo que decimos. Nos parece preferible ceder la palabra a uno de ellos: lo finito y lo infinito se encuentran aquí, una vez más, en un punto de unión alucinante:

> Durante el curso del proceso de congelación, el equilibrio celular se encuentra profundamente perturbado. La dinámica polimorfa de

> los fenómenos fisiológicos, el ciclo perpetuo de las metamorfosis químicas se resuelven en estructuras rígidas y organizadas. La evolución se convierte en estabilidad aparente, y la vida misma cristaliza en copos inertes [...] Una lenta mineralización va fijando los orgánulos vitales. Lo orgánico, lo plástico y lo moviente ceden al rigor reticular. Por supuesto, todavía subsisten en este universo petrificado las turbulencias físicas que animan la materia. Oscilaciones atómicas y vibraciones moleculares continúan manteniendo en los tejidos endurecidos esta conciencia primitiva que poseen los sólidos.
>
> [...] Sin embargo, el mineral mismo se somete a la presión térmica, y, cuando la temperatura se acerca al cero absoluto, la actividad decrece y ya no se manifiesta más que por algunos restos energéticos antes de desaparecer. Hemos entrado en la zona de estabilidad total porque, sin aportación de energía exterior, este sistema inmóvil permanecerá indefinidamente. Precisamente ahí alcanzamos las dos nociones cuyo sentido profundo y cuyos contornos son difíciles de definir: lo inmutable y lo infinito.
>
> Lo *inmutable* es un estado permanente, es decir, que se vuelve a encontrar idéntico a sí mismo pese a que el tiempo corre sin fin [...] Ahora bien, lo inmutable implica la noción de *infinito*. Un ser, una estructura pueden parecer inmóviles durante el tiempo de una observación. Pero si se acelera la duración, entonces el movimiento enmascarado se descubre y aparece, porque no hay objeto alguno que escape a esta regla [...] Por el contrario, siendo nula la entropía en el cero absoluto, la energía carece de sentido. El orden es perfecto: la materia está muerta. En tal estado, no puede hacer otra cosa que permanecer indefinidamente. El tiempo no tiene poder alguno sobre ella, dado que ha perdido la posibilidad de evolucionar. Así, al menos en teoría, la materia viviente trocada cristalina puede escapar a la evolución del cosmos mismo y parecer sobrevivirse sin fin. Sin embargo, en este caso preciso, es imposible hablar de supervivencia verdadera, porque en los conceptos de vida y de supervivencia se halla indisolublemente asociada la noción de duración. Fuera del tiempo no hay vida ni supervivencia, y por esto me parece falso pretender que los tejidos enfriados hasta el cero absoluto alcancen así la inmortalidad. Esto es impensable dado que físicamente, en ese estado particular, han dejado de existir y no representan más que una condensación de materia colocada fuera del tiempo, que escapa por tanto a toda tentativa de análisis [...] Inmutable y eterna, la materia viviente sigue siendo, por tanto, misteriosa, desconocida, pero presente: «es» pero no existe. No ha desaparecido, pero se encuentra íntegramente situada en un estado potencial; neutro y permanente. Sin embargo, basta con cambiar las condiciones térmicas, calentar el tejido, descongelarlo, para que de nuevo aparezca la maravillosa potencia creadora del ser vivo [...] ¿Bajo qué forma permanece la vida en la materia congelada? [...] ¿Hay que admitir que al desaparecer de lo vivo la vida deja su huella sobre una estructura celular rigidificada, y que sólo subsiste esta rúbrica poderosa en la materia mineralizada? Entonces, el concepto de vida se torna independiente de la noción de lo viviente y no hay necesidad de un ser verdadero para expresarla. Sólo permanecen una red orientada, una serie de líneas de fuerza virtuales que atraviesan la materia y que constituyen, al modo kantiano, «una forma *a priori* de la actividad vital».
>
> [...] Esto parece irreal, pero la realidad experimental es todavía más turbadora.
>
> En efecto, no parece que la vida haya sido sencillamente suspendida y que se manifieste de nuevo tras la descongelación. Es preciso creer más bien que ha desaparecido verdaderamente, sin dejar otra cosa que un espectro molecular, simple reflejo fantasmático de la actividad anterior. No pienso que la vida exista fuera del ser viviente, porque aun si es su alma, éste es el soporte necesario de aquélla. Entonces, los hechos experimentales parecen fantásticos, porque lo que se observa en la descongelación no es una simple reanimación, sino una verdadera eclosión de la vida a partir de un estado, evidentemente privilegiado, pero inerte. La experiencia ha permitido inmovilizar artificialmente las estructuras celulares de tal forma que las condiciones de organización estructural y química aptas para provocar la eclosión de la vida puedan existir.
>
> [...] Quizá dispongamos ahí de un ejemplo único para estudiar este maravilloso crecimiento orgánico y ver condensarse las pesadas moléculas proteicas en gérmenes independientes, luego en orgánulos solidarios y, por último, en estructuras centradas y psicológicamente activas [...] Es más, al ser suministrada la energía de activación de forma progresiva por la agitación térmica, a lo largo de todo el calentamiento, el período de descongelación ofrece un verdadero espectro escalonado, que pone de manifiesto los mecanismos íntimos que presiden la aparición y la organización de la vida [...] Quizá, en fin, bajo el empuje potente de esta energía radial, se pueda captar la evolución paralela de esa capa biológica imaginada por Teilhard de Chardin, que «recubre punto por punto la cara mecánica del Tejido del Universo» y que traduce la toma de conciencia progresiva de los seres[22].

Ya hemos visto que realismo e idealismo, que se reabsorben en los datos correlativos de la percepción, no son más que abstracciones que separan de una forma arbitraria las dos caras de un mismo fenómeno complejo. ¿Veremos de igual forma el materialismo y el espiritualismo unirse en torno a la noción de energía absoluta, no siendo espíritu y materia más que aspectos diferentes de una misma fuente original? No está prohibido pensarlo, ni siquiera tenerlo como probable.

Sea como fuere, pensamos que para comprender el mundo hay que «darle la vuelta». Por el hecho de que nosotros estamos en un universo «ya hecho» y no «haciéndose», percibimos conjuntos constituidos. Vemos las cosas «por el final» y no «por el comienzo». Por esto, con frecuencia, tomamos un efecto por una causa. Así, el espacio es comprendido como substrato o como «marco» de los fenómenos aunque sea función suya. De este modo, las cosas de nuestro entendimiento son comprendidas como «datos» para nuestra percepción, aunque «en tanto que objetos» sean consecuencias de esta percepción. Etc., etc.

---

[22] Louis Rey: «Aux confins du zéro absolu la matière *est* mais *n'existe pas*». En *Le Figaro Littéraire*, 1963.

Si ahora consideramos el espacio desde el estricto punto de vista psicológico tendremos que coincidir con Merleau-Ponty, sin ningún esfuerzo, en que es esencial al espacio estar siempre «ya constituido», dado que nuestra percepción no puede ser percepción de nada. En que no podemos tener conciencia de un objeto más que en una orientación cualquiera, aunque necesaria, es decir, que no podemos disociar el ser del ser orientado en la conciencia que tenemos del espacio. En que, por otro lado, el primer nivel espacial no puede encontrar *en ninguna parte* sus puntos de referencia, puesto que éstos necesitarían un nivel anterior al primer nivel para estar determinados en el espacio. Pero no podemos estar de acuerdo con él cuando supone que la primera percepción y la primera captación del mundo son la reanudación de una «tradición personal», con mi cuerpo cumpliendo y realizando mediante su presencia el dato de una «corporeidad esencial», de donde sacaría en cierta forma la preconciencia de un nivel predeterminado, porque esta «esencia» nos arroja una vez más en el universo platónico. La experiencia del espacio no es innata, sino adquirida.

Decir, en efecto, que el niño de corta edad mantiene relaciones preconscientes con el espacio tiene sólo un sentido muy relativo. Si no hay conciencia de estas relaciones no puede mantenerlas y no podría tener conciencia antes de que su conciencia haya salido del «crepúsculo de la conciencia naciente». Sus relaciones con el mundo no existen más que para el observador. El niño en la cuna no se sabe en el espacio en mayor medida que un objeto que implica, él también, relaciones espaciales con su entorno. Las nociones preconscientes que puede tener de su propio cuerpo no son siquiera, a decir verdad, nociones, sino simples reacciones sensoriomotrices no formalizadas ni objetivadas. Con mayor motivo, nó podría tener preconciencia de un espacio que supone una determinada objetivación.

La posición de un nivel no es, en nuestra opinión «el olvido de las contingencias», sino antes bien la necesidad de una coordinación entre el mundo y nosotros según un determinado sistema de relaciones sin las cuales precisamente no podríamos tener captación ninguna del mundo.

El espacio no es ni un objeto ni un acto de vinculación del sujeto, sino la conciencia de una relación objeto-sujeto que, en tanto que sistema de relaciones, existe independientemente de la conciencia que de él tenemos. No podría, por tanto, ser un resultado de este conocimiento, pero tampoco podría presuponerse a él. No es un dato trascendental, un *a priori* del que la toma de conciencia sería la afirmación pura y simple. No se «observa» el espacio como un dato global. Lo descubrimos poco a poco, porque las relaciones que mantenemos con el mundo no nos dan una «conciencia de espacio» más que cuando tenemos conciencia de estas relaciones. El niño descubre el espacio (relaciones izquierda-derecha, arriba abajo) a medida que toma conciencia de su cuerpo y de sus actos. El primer «nivel espacial» no tiene punto de referencia en un espacio aún inconsistente.

> En primer lugar, los espacios visual, táctil, auditivo, aparecen como heterogéneos. Aunque se hallan centrados en el propio cuerpo del niño, carecen de coordinación. La noción de permanencia del objeto, que exige meses para construirse, supone la localización del objeto, y ésta, la organización del espacio general con las relaciones de arriba-abajo, encima-debajo, etc. Se necesitan dieciocho meses más o menos [dice Piaget] para que se opere este cambio de perspectiva: la construcción de un espacio general que englobe los primeros espacios particulares con objetos que en adelante serán sólidos y permanentes *(Introduction à l'épistémologie génétique).*

El niño no tiene más nivel espacial que el de su propio cuerpo. Y sólo gracias a la experiencia se constituye un nivel «objetivo», siendo la noción de espacio por sí misma una noción de sujeción[23].

Sin embargo, si rechazamos la noción de «corporeidad esencial» dada *a priori*, es decir, la preconciencia entendida como una entidad metafísica, nos parece lógico considerar esta preconciencia —cuyo carácter es evidente— como la huella de un acto de conciencia anterior, es decir, como un instinto.

---

[23] La distinción de las diferentes «orientaciones espaciales» no interviene hasta mucho más tarde. Por otra parte, no es más que el producto de un razonamiento abstracto porque carece de significación en nuestro mundo inmediato. Además, sólo se manifiesta si abandonamos la zona de atracción terrestre, es decir, en el dominio de la astronáutica, como habíamos hecho observar.

Nos podemos preguntar, en efecto, si la operación estructurante del percibir, cuyo resultado es *dado* a la conciencia, no sería un acto consiguiente de una actividad anterior de la conciencia. O dicho de otro modo, si lo que hoy es preconsciente no sería la huella de un acto antaño voluntario y que hubiera sido el «acto de conciencia» de un ser primitivo (antropopíteco, primate superior o un animal más antiguo), no siendo el instinto a fin de cuentas más que un hecho de conciencia convertido en automático.

Si fuera así, no habría por qué rechazar totalmente los mecanismos asociativos negados a la conciencia. Serían (o habrían sido) fruto de una conciencia muy antigua que habría tenido la sensación pura como dato inmediato. Así, no sólo la conciencia se desarrollaría en el individuo desde el nacimiento, a partir de una adquisición gradual, sino que se modificaría y se desarrollaría en la especie, a través de la evolución de ésta, desplazando gradual y progresivamente su centro de interés. Habiendo sido el primer objeto de la conciencia, las estructuras, integradas en adelante en una operación refleja, serían, por tanto, el resultado de un acto antiguamente voluntario, de una elección salida de una serie de tanteos y de experiencias; un acto realizado por el hombre primitivo, el cual, *actuando* sobre el mundo, debía *necesariamente* constituirlo «en objeto», según estructuras categóricas netamente separadas y diferenciadas. De igual modo, la conciencia actual —acto reflejo en el hombre que *piensa* el mundo— prepararía el instinto del mañana, sería ya una forma de instinto para el hombre particularmente evolucionado...

El hecho psíquico no tendría, por tanto, sus únicas raíces en las determinaciones fisiológicas, sino que el hecho fisiológico se encontraría a su vez modificado por el psíquico: ambos se corregirían y se restablecerían mutuamente según una interacción constante.

Lo que la fenomenología denomina «la experiencia prerreflexiva del mundo», y que aparece a la conciencia naciente como anterior a la distinción precisa del sujeto y del objeto, esta relación fundamental del yo y del mundo que es como «el horizonte del ser del que arrancan todas las tomas de posición objetivantes y reflexivas de la conciencia lógica», para emplear los propios términos de Merleau-Ponty; esta «com-unión», en fin, que está en el origen de la experiencia artística y que constituye lo prerreflexivo en estado puro o incluso —siguiendo a Husserl— la unidad antepredicativa del mundo y del hombre, no sería, por tanto, para la conciencia actual, otra cosa que el residuo de una conciencia pasada; no solamente una adquisición anterior rebrotada en una actividad preconsciente, sino la conciencia latente de esta actividad, que sería precisamente la «conciencia de estar en el mundo».

La sensación pura, que ya hemos visto era imposible, podría existir, sin embargo, en los seres deficientes o a raíz de ciertos traumatismos cerebrales. Habría entonces una especie de regresión de la conciencia hacia aquello que fue en origen.

Así, pese a su evolución a través de las épocas, la conciencia mantendría en lo más profundo de sí misma un aspecto de su estado primitivo, aspecto que en el presente constituiría la reserva inagotable del inconsciente. Un inconsciente cuyas operaciones de descarga de las excitaciones desencadenadas en el organismo por una estimulación interna o externa carecerían simplemente del carácter intencional o voluntario que habrían tenido antaño, cuando convenía ajustar una estructura formalizante a lo que entonces no era otra cosa que sensaciones puras. Un inconsciente que recubriría las fuentes mismas de lo que se llama el subconsciente; en cuyo caso el *ello* de Freud, constituido por una masa de pulsiones postulada sin conciencia organizadora o directriz, el inconsciente de donde emerge lentamente el *yo* (en una zona de conciencia que se desarrolla bajo la presión social) no sería más que el testimonio actual de esta intención pasada cuya acción permanecería vivaz y permanente, asegurando en primer término el contacto interno, la relación oscura del ser y del mundo.

El sistema neurovegetativo ¿no sería, por su parte, la reliquia de un «cerebro» primitivo, el de las primeras edades antes de la aparición de los seres organizados y cuya «conciencia vaga» no era más que un complejo de reacciones sensoriomotrices? Esta capacidad, conservada por el sistema neurovegetativo actual, ¿no sería el fundamento de esta conciencia oscura de «estar en el mundo»? Aquí nos limitaremos a plantear la cuestión.

LXXII. ALGUNAS NOCIONES DE TIEMPO

El estudio de la noción de tiempo puede ser abordado siguiendo dos caminos distintos: el estudio del parámetro tiempo de la mecánica, y el estudio de la noción de duración psicológica. Tiempo y duración son complementarios de un mismo concepto, unas veces *representado* por un elemento de medición arbitrariamente elegido, otras *experimentado* por el ser en su yo profundo.

Pero si la teoría de la relatividad apela a una nueva concepción de tiempo, igual que apela a una nueva noción de espacio, es equidente que

> este esfuerzo por pensar las relaciones espacio-tiempo del universo no afecta a la vida psicológica cotidiana, de la que no se desprende. Con el tiempo de la relatividad [dice P. Fraisse] nos hallamos más allá del problema psicológico de las conductas temporales *(Psychologie du temps).*

También nosotros dejaremos de lado este estudio del tiempo cósmico, para limitarnos aquí al análisis del tiempo vivido.

Subrayando, sin embargo, que el tiempo «objetivo» no es sólo relativo a un referencial cualquiera; su generalidad, en el seno mismo del sistema de coordenadas escogido, no es una continuidad tan perfectamente uniforme como se cree. Como subraya Gaston Bachelard,

> el hilo del tiempo está cubierto de nudos. La fácil continuidad de las trayectorias ha sido completamente arruinada por la microfísica. Lo real no cesa de temblar en torno a nuestras coordenadas abstractas. El tiempo de pequeños quanta centellea *(Dialectique de la durée).*

El curso del tiempo no es semejante a ese otro, uniformemente continuo, de un río. Se parece mucho más al de un torrente en que el agua, constantemente dispersada, choca contra las piedras o se expande en cascadas.

Cuando consideramos la evolución de los fenómenos, el movimiento de las cosas, su duración, no conservamos de este movimiento (o de esta evolución) más que su trayectoria —espacial o temporal—, es decir, su manifestación aparente, su *cinemática.* Olvidamos por completo la *dinámica* de este movimiento, es decir, el impulso interno que lo dirige o que lo crea. Ahora bien, la cinemática *continua* no es más que la consecuencia de una dinámica *discontinua.*

Esta dinámica nos parece evidente cuando no consideramos ya la duración objetiva de las cosas sino la de nuestro yo o, simplemente, la de nuestro estado físico. La duración subjetiva se refiere entonces esencialmente al carácter impulsivo y cambiante, constantemente móvil, de nuestras decisiones. Es una cascada de dudas, de impulsos, de restricciones, de reanudaciones, en suma, de movimientos contradictorios y contrarios de los que nuestra conducta aparentemente homogénea es efecto.

Con Descartes, con Locke, con Condillac sobre todo, la noción de duración, en principio asimilada a la noción de tiempo, comenzó a separarse de ella:

> En tanto que pensamos y recibimos sucesivamente varias ideas en nuestro espíritu conocemos que existimos; y así, la continuación de nuestro ser y la continuación de cualquier otro ser, que es medible por la sucesión de ideas que aparecen y desaparecen en nuestro espíritu, puede ser llamada duración de nosotros mismos y duración de todo ser coexistente con nuestros pensamientos [...] Un hombre aislado de todo movimiento llegaría a formarse al menos la idea del tiempo por el único conocimiento de la sucesión de sus ideas *(Ensayo sobre el entendimiento humano).*

El tiempo, en efecto, es el cambio, la consecuencia y la comprobación de ese cambio. Sin distinción, sin puntos de referencia, no hay noción de tiempo.

> Un hombre sumido en un profundo sueño o muy ocupado por un solo pensamiento es insensible al tiempo [decía Hume en el siglo pasado]. Cada vez que carecemos de percepciones sucesivas, no tenemos noción de tiempo, aunque exista una sucesión real en los objetos [...] El tiempo no puede hacer su aparición ni completamente solo ni acompañado de un objeto constante e invariable, pero se deja siempre descubrir en cualquier sucesión perceptible de objetos cambiantes *(Tratado de la naturaleza humana).*

Si la sucesión es la discontinuidad de nuestros estados, la duración es la forma en que los experimentamos. Contrariamente a Kant, diremos, por tanto, que la posibilidad de representarse las diferentes sensaciones bajo forma de relaciones temporales no es *innata.* Es un resultado de la experiencia, es decir, de nuestra vida vivida. Las relaciones temporales se imponen por sí mismas, por la sucesión de nuestras sensaciones y de nuestras ideas, sucesión que es el acto mismo por el cual tenemos conciencia de ser y afirmamos nuestra existencia.

Sin duda esta sucesión no basta para dar la idea de sucesión, pero la permite y el recuerdo la impone. La idea de sucesión es consecuencia de la captación de las relaciones entre el acto presente y el acto concluido, de los recuerdos mediante los cuales nos representamos los acontecimientos pasados. Es una operación del espíritu que tiene por objeto lo vivido, desde el pasado inmediato hasta el pasado más lejano, pero que se funda en la memoria y sólo descansa en ella. Un ser sin memoria no podría tener noción del tiempo, porque no podría ni sabría establecer justamente esas vinculaciones necesarias entre las diferentes etapas del tiempo vivido. El presente no supone la sucesión, puesto que se sucede a sí mismo y no le afecta aquello a lo que sucede.

Por lo tanto, no es por el hecho de la duración objetiva de las cosas por lo que tenemos noción del tiempo; es porque la actividad de nuestro espíritu une en un desarrollo lógico y continuo los diversos cambios cuyo sujeto constituimos. Entonces, esta noción, salida de nuestra duración propia es lo que aplicamos a las cosas del mundo exterior, considerándolas en relación con nosotros mismos y con nuestra duración sensible. Sin embargo, no podríamos referir la duración de las cosas a nuestra propia duración, dado que ésta —que es *realmente duración*— no puede servir de referente idóneo. Al igual que la duración que se aplica a lo que está fuera de nosotros mismos, no es más que una medida objetiva hecha al relacionar el tiempo de las cosas con una unidad temporal escogida y determinada.

La duración es un sentimiento. Un sentimiento que depende de la intensidad psíquica del tiempo vivido y no de su duración real. Es el desarrollo, la permanencia del yo considerado en las variaciones intensivas de su desarrollo. Si la duración no puede, como el tiempo, ser traducida en términos de espacio[24], es precisamente porque no tiene realidad objetiva. No puede ser referida más que al ser que la experimenta, y no es medible más que en términos de intensidad, es decir, de *cualidad*. Al no ser la duración más que una interpretación psicológica del tiempo, no existe la duración pura como no existe el tiempo absoluto. Es la ola de la conciencia captada en su expresión continua, en un tiempo irreductible y no medible pero que no podría pretender alcanzar el carácter absoluto de un «en sí», de igual forma que no podría ser referida a ninguna medida objetiva. La duración es muy exactamente la *cualidad del tiempo vivido.*

> Vivimos simultáneamente [dice Strauss] en dos tiempos. Uno, *el tiempo del mundo*, que está jalonado por los cambios que se producen en nuestro entorno; el otro, *el tiempo del yo*, que es inmanente a nuestra experiencia íntima y que brota de nuestra personalidad. Pero [añade] esta distinción sólo es válida a condición de que no se la interprete en una perspectiva dualista, y de que los términos que se oponen sean considerados como dos aspectos de una misma realidad que pueden estar más o menos disociados, según el juego de las actitudes nacidas de la voluntad del sujeto[25].

Si nos encerramos en nuestro yo, no hay más que *presente*, dado que toda perspectiva hacia el pasado o hacia el futuro es necesariamente una proyección de nosotros mismos fuera de nuestro yo viviente (es decir, «actual»), hacia un exterior en el que se diluye. Lo que corre no es el tiempo; son los *contenidos* de los que el tiempo no es más que una representación abstracta, y la duración un sentimiento experimentado en el curso de estos cambios y debido a estos cambios.

Pero si el aspecto dinámico del devenir *sólo* es relativo a nosotros mismos y no es medible más que subjetivamente, *la experiencia de la duración* es la de los intervalos entre las estimulaciones sucesivas y el orden de estas sucesiones. Tal experiencia, sin embargo, sólo es total en la medida en que existe una representación objetiva del tiempo que nos permite situar los sucesos en relación unos con otros. Y esta representación sólo es posible por referencia, bien a una medida convencional como el tiempo de los relojes o del calendario, bien a una representación espacial que corresponda a la realidad del tiempo vivido, porque «sólo la situación espacial de los cambios nos ofrece un modo práctico de representarlos» (P. Fraisse). Nuestra experiencia inmediata debe estar sin cesar mediatizada, objetivada. Debe dirigirse hacia el exterior para ser capaz de representarse los cambios presentes o pasados con su doble carácter de orden y de duración.

Para considerar de modo útil esta *experiencia de la duración*, este «tiempo del yo», no estará de más subrayar algunas evidencias que afectan al «tiempo del mundo» al que aquélla se refiere.

---

[24] No hay por qué medir necesariamente el tiempo en términos de espacio (contrariamente a las afirmaciones bergsonianas), dado que tanto uno como otro pueden reducirse a una misma unidad: la velocidad de la luz, para la que tiempo y espacio no son más que dos formas diferentes de decir la misma cosa. La distancia espaciotemporal, evaluada en unidades-luz, queda expresada por la raíz cuadrada de la suma de los cuadrados de las coordenadas espaciales menos el cuadrado de la coordenada del tiempo. Sin embargo, como ante esta constante universal las cuatro coordenadas tienen el mismo sentido, puede simplificarse la operación refiriendo las unidades temporales a unidades espaciales. Es la llamada transformación de Minkovski. En este caso, el valor espacio-tiempo es igual a la suma de los cuadrados de las cuatro coordenadas: la coordenada temporal, considerada como imaginaria se representa mediante $\sqrt{-1}$.

[25] Citado por Paul Fraisse. Al estar basados los datos de este capítulo en gran parte sobre los estudios de Paul Fraisse publicados en su notable obra acerca de *La psychologie du temps*, y sobre las sutiles observaciones de Gaston Bachelard *(Dialectique de la durée)*, nos limitaremos a identificar las citas de estos autores con sus nombres.

Es de uso normal decir que uno no se puede desplazar «en» el tiempo, como si el tiempo fuera una realidad exterior, un contenido en el cual uno se podría o no desplazar, idea que es una secuela de las concepciones del «en sí» atribuidas al tiempo y al espacio. Acabamos de decir que lo que transcurre son los *contenidos*, entendiendo por tales los hechos, los actos, los sentimientos. Un acto sucede a otro acto, un pensamiento sucede a otro pensamiento, un estado sucede a otro estado. Ahora bien, es esta sucesión lo que *conforma* el tiempo. La evolución de las cosas no se hace *en* el tiempo; *es* el tiempo mismo, su expresión, su evidencia.

Lo que llamamos tiempo es esta dirección, esta evolución perpetuamente tendida hacia un futuro y también la representación del pasado del cual el presente es consecuencia y constante testimonio; en resumen, esta marcha de las cosas que es la existencia misma.

El tiempo, por tanto, es necesariamente irreversible. Todo retorno hacia atrás resulta imposible. Suponiendo que, gracias a un hecho extraordinario, pudiésemos revivir los años que hemos vivido remontando el curso del tiempo, esta vuelta atrás sería incluso una marcha «hacia adelante». Reviviríamos al revés el tiempo vivido, pero *después* de haberlo *ya* vivido. Lo cual sería un avance a contrapelo, no un retorno hacia atrás. El verdadero retroceso sería la anulación pura y simple del tiempo, es decir, de lo que fue. Borraríamos nuestro pasado remontando el curso de las cosas —y esas mismas cosas—; no lo reviviríamos.

Si podemos desplazarnos en el espacio es porque el espacio tiene varias dimensiones (o direcciones) y porque siempre estamos situados en una de ellas por referencia a otras dos. Si no hubiese más que una dirección (en cuyo caso tampoco habría un espacio) no podríamos desplazarnos de igual modo que no podemos hacerlo en el tiempo. Tiempo y espacio se confundirían: sería *lo mismo*. Dicho de otro modo, las «cosas» no pueden existir más que en la extensión que *crean* mediante su existencia misma, mediante su movimiento (o relaciones de movimiento y de situación) y en la duración que atestigua ese movimiento, ese cambio, que *es* ese cambio mismo. Y si el espacio tiene para nosotros una realidad concreta además de simples referencias geométricas es porque nuestro espacio es, en primera instancia, la extensión tangible del globo terrestre sobre el que nos encontramos. Es el suelo por el que caminamos, pues las referencias no son para nosotros más que las

cosas que nos rodean y que constituyen precisamente la geo-metría elemental.

Por otra parte, si se supone un mundo situado a mil novecientos sesenta y cuatro años luz de la Tierra y si se suponen en ese mundo seres semejantes a los hombres y provistos de buenos medios de observación, hay que admitir que estos seres pueden ver, apuntando a una región de Judea muy precisa, la subida al Calvario *en este mismo momento*. Esto, que para nosotros no es más que un lejano pasado sería para ellos el presente, o al menos, el resultado de una observación presente. Por el contrario, la coronación de Carlomagno, que para nosotros es igualmente pasado, para ellos sería todavía futuro. No podrían verla hasta dentro de ochocientos años.

De todo esto, algunos filósofos presurosos han deducido que presente, pasado y futuro estaban igualmente presentes en el universo y que el hecho de ser presente, pasado o futuro, dependía únicamente del lugar de observación en relación con la cosa observada. Lo cual es, sencillamente, confundir lo real y su imagen, el acto vivido y la simple observación de éste. La crucifixión es un acto que fue realizado en la Tierra y en ninguna otra parte (al menos según podemos creer, y, en todo caso, en esta época). Es un acto pasado que, *en tanto que acto vivido*, no pertenece a ningún presente ni a ningún futuro. Sin embargo, dada la velocidad límite de la luz, es evidente que este acto, *en tanto que acto observado*, es decir, *en tanto que imagen*, puede ser el dato de una observación actual hecha a mil novecientos sesenta y cuatro años luz de nuestro globo. De tal modo que este acto podrá ser observado dentro de cien mil años en un lugar situado a ciento un mil novecientos sesenta y cuatro años luz de su lugar de origen.

De este modo podemos ver actualmente una estrella situada a cien millones de años luz cuando esa estrella quizá ha desaparecido hace una decena de millones de años. Lo que está presente es *una imagen*, no una realidad verdadera. No hay, por tanto, en el universo coexistencia del presente, del pasado y del futuro. Presente, pasado y futuro, por lo que se refiere a un acto vivido o por vivir, no dependen en modo alguno del punto de observación, sino del momento de ese acto, momento que es único e independiente de toda observación exterior. Habría que añadir que, en el plano de la relatividad, lo que nos parece como simultáneo o sucesivo según el referente escogido no es el acontecimiento sino su imagen, su «representación». El cosmos no es más que un juego de espejos...

Hay, pese a todo, cierta coexistencia de los tiempos. Pero sólo en el caso en que la distancia del observador a la cosa observada sea tal que la velocidad de la luz no intervenga. De otro modo, la imagen se «separa» de lo real, como en la crucifixión; no hay entonces coincidencia del acto y de la observación.

Esta coexistencia, de que ya hemos hablado en un capítulo precedente (XLIII), había sido subrayada por Merleau-Ponty en su estudio sobre la temporalidad, diciendo de modo notable:

> El cambio supone cierto lugar en el que me coloco y desde el que veo desfilar las cosas: el tiempo supone una visión sobre el tiempo. No es, por tanto, como un arroyo, no es una sustancia que fluye [...] En las cosas mismas, el futuro y el pasado son una especie de preexistencia y de supervivencia eterna; el agua que pasará mañana está en este momento en su manantial, el agua que acaba de pasar está ahora un poco más abajo, en el valle. Lo que es pasado o futuro para mí está presente en el mundo *(Phénoménologie de la perception).*

Esto sólo es exacto, como acabamos de ver, en determinadas condiciones. Y si bien es cierto que el río está presente desde el manantial hasta la desembocadura, que no se divide en presente, pasado y futuro para un observador que ocupe un lugar fijo desde donde lo ve fluir, sería inconsecuente decir que el temblor de tierra que acaba de producirse en un lugar determinado se inscribe en la perspectiva temporal de este lugar a la vez que permanece *presente* en el mundo, porque antes de producirse no existía en ninguna parte y luego no existe ya. Por tanto, para que la proposición sea verdadera, es preciso suponer no sólo el cambio, sino cierta permanencia de las cosas, es decir, un determinado movimiento; considerar una continuidad temporal que exige determinado espacio por el hecho mismo de este movimiento. Y sobre este punto Merleau-Ponty no se ha detenido suficientemente, porque esta diferencia de tiempos es relativa al espacio considerado antes que a un egocentrismo que sólo es lo que es porque el campo visual es limitado. Es una consecuencia de la relación espacio-tiempo.

Cuando considero el río desde la orilla, el «presente para mí» es el de los aspectos que puedo registrar simultáneamente como comprendidos en la amplitud de mi campo visual. El «pasado para mí» y el «futuro para mí» son el presente de otros espacios copresentes ante el espacio geográfico del curso de agua, pero no comprendidos en mi mirada. Sin embargo, si puedo elevarme lo suficientemente para abarcar con un solo golpe de vista toda la extensión del río, entonces éste constituiría *en su conjunto* mi presente. Pero la extensión de otro río situado bastante lejos de allí y cuya presencia sería simultánea por relación al espacio terrestre, aparecería para mí como pasado o futuro según mi propio movimiento o el movimiento de mi mirada. Dicho de otro modo, cuanto más extenso es el campo espacial más se pueden contemplar sucesos simultáneos; cuanto más restringido es el campo espacial, más nos aparecen los sucesos de acuerdo con un modo de aprehensión que los «recorta» en tiempos sucesivos (el montaje es un ejemplo sorprendente), dado que, *para el observador*, el presente siempre está referido al espacio considerado.

Si ahora me tiendo en una barca que desciende por el agua, las perspectivas temporales se invierten. Lo que hace un momento era mi futuro se va a convertir en mi pasado.

> El futuro [sigue diciendo Merleau-Ponty] no está preparado detrás del observador, se premedita delante de él, como la tormenta en el horizonte. El observador desciende con la corriente hacia su futuro, pero el futuro está constituido por los paisajes nuevos que le esperan en el estuario, y el curso del tiempo no es ya el río mismo: es el desarrollo de los paisajes para este observador en movimiento. Por tanto el tiempo no es un proceso real, una sucesión efectiva que yo me limito a registrar. Nace de *mi* relación con las cosas *(ibid.).*

Pero durante el curso de ese viaje no ceso de estar, en todo momento, presente ante mí. Quiero decir que la totalidad de mi cuerpo constituye una *unidad de presencia;* mis pies pertenecen al mismo presente que mi cabeza. Ahora bien, véase una hormiga que camina lentamente subiendo desde los dedos de mi pie hasta mi hombro. Para ella, cuando llegue a mi rodilla, mi tobillo pertenecerá al pasado, mientras que mi cadera, hacia la que se dirige, representará todavía el futuro. Todas estas partes no dejan por ello de ser, para mí, copresentes. Mientras que mi presente se identifica con mi extensión corporal, el de la hormiga no es para ella más que la extensión de su cuerpo. El presente es *allí donde está.* Está referido al espacio ocupado por el ser y al espacio englobado por su mirada[26].

Sin embargo, durante los dos minutos que habrá tenido que tardar la hormiga en realizar su periplo, ella y yo habremos descendido el mismo curso; tanto para ella como para mí habrán pasado dos minutos. Comprendo perfectamente que estos dos minutos representan para ella una duración mucho mayor que para mí, pero ante el tiempo terrestre su evolución y la mía habrán sido paralelas. Habremos vivido el mismo tiempo, ya que no la misma duración. El tiempo, por tanto, y contrariamente a lo que dice Merleau-Ponty, es un proceso real, una sucesión que arrastra en el mismo curso todo un conjunto de cosas, es decir, todos los elementos de un mismo sistema. Pero yo no me limito a registrarlo; se hace *conmigo* y yo lo hago *para mí*. No se refiere, en el interior de este sistema, más que al fragmento de espacio al cual se le refiere, pero soy yo quien crea tal fragmentación. Por tanto, si la representación del tiempo depende de mi relación con las cosas, depende ante todo de mi relación con un *cierto espacio*, es decir, con un cierto *marco:* varía con él[27].

---

[26] Así, el «presente del río» es la realidad «corporal» del río comprendido como un «todo» en cada instante de su transcurso, y el «presente de la tierra» es la tierra entera en cada instante de su revolución, etc., etc.

Exteriormente a este conjunto, la unidad temporal, que interesa entonces a *todo el sistema*, es relativa a un referencial dado; pero el tiempo ordenado con respecto a ese referencial es unívoco. Por esto nos parece bastante inexacto decir, como Merleau-Ponty, que «cuando evocamos el curso del tiempo no somos nunca otra cosa que espectadores que, desde lo alto de una orilla, miran correr un río que les resulta extraño», porque la orilla misma está captada por el curso del tiempo. El devenir no puede ser transformado en objeto a no ser que se trate del devenir de otro, esto es evidente. El nuestro es subjetivo. Pero es sobre el devenir de otro sobre el que regulamos el nuestro.

Si no hay «tiempo absoluto», al menos hay un «tiempo general» que se refiere a un sistema global. Sin embargo, este tiempo no es nunca sino la «ordenación» de una duración *no medible*, la cual se refiere sólo a la impulsión dinámica de los fenómenos. El término «duración pura» podría tener un sentido si fuera comprendido como el curso de las cosas en cuyo seno es imposible establecer relaciones temporales intrínsecas. O dicho de otro modo, no hay *una* duración sino duraciones inconmensurables entre sí a no ser por la mediación de una medida *exterior*, totalmente convencional, que es el *tiempo*.

Veamos ahora el «tiempo del yo».

La experiencia de la duración supone la percepción de la duración y ésta necesita la introducción de la memoria. Pero la presencia de la memoria no permite, por sí sola, apreciar la duración o ni siquiera ordenar los recuerdos.

Ninguna huella fisiológica o psíquica del pasado puede hacer comprender, en efecto, la conciencia del pasado. La memoria justifica el recuerdo pero no lo explica; porque la conciencia del pasado, o si se prefiere, la «cualidad» del recuerdo, es una *conciencia del presente*. Depende de una intención volcada sobre el pasado, es decir, sobre un momento del cual sólo se restituyen ciertos aspectos en razón del interés o de la similitud que ofrecen respecto a un estado de conciencia actual. El recuerdo es una distancia que creo en mí, por relación conmigo mismo, que me permite enfrentarme a mí mismo, establecer una relación entre diferentes estados de mi ser subjetivo, y cuya solución es un estado de conciencia *presente*, testigo de esta relación.

Por tanto, es a través de una interpretación subjetiva, completamente momentánea, como consideramos las cosas del pasado. Estas cosas, cuando son objetivamente reencontradas y cuando no han cambiado sensiblemente (paisaje, lugar de nuestra infancia, etc.) son siempre distintas del recuerdo que de ellas tenemos: nos decepcionan. No estamos ya ante ellas en el mismo estado que cuando nos marcaron. Porque no es de las cosas de lo que nos acordamos, sino de un sentimiento que esas cosas provocaron. Y este sentimiento sólo pertenece a nosotros, a un momento de nosotros mismos. Es él lo que realmente constituye nuestro pasado, nuestra vida vivida. Un recuerdo no es sólo una evocación, es una *significación para nosotros*. Todo recuerdo tiene un *sentido*[28]. En resumen, no hay

---

[27] Es una de las razones que hacen que lo real cinematográfico sea diferente de lo real inmediato, dado que lo real cinematográfico se define en un cuadro *formal* que encierra un espacio constantemente variable, de donde se desprenden relaciones espaciotemporales incesantemente diferenciadas, siempre *distintas* a las de lo real registrado.

[28] Es lo que Alain Resnais y Marguerite Duras comprendieron perfectamente en *Hiroshima, mon amour* y lo que constituye el valor esencial del film.

Por otra parte, ya hemos visto que en cine consideramos lo «real representado» a través de una imagen que es una *forma*, una estructura composicional, se haga o no hincapié en esta composición. La interpretación procede del exterior, pero es tanto más evidente en cuanto que es sufrida. De donde se deduce que lo real, considerado a través de la imagen cinematográfica, es decir, a través de una «representación», emparenta en cierto modo con lo real considerado a través del recuerdo. Lo real aparentemente inmediato nos es dado de esta forma como una realidad de sueño o de memoria. Es el recuerdo de un acto que hemos vivido y que sólo conocemos a través de ese recuerdo, que a nuestros ojos se desarrolla en el presente. Encontramos aquí un aspecto de la magia, de la fascinación cinematográfica, a través de una explicación psicológicamente conveniente. Y si, como ya hemos visto, las tomas de vistas en movimiento nos dan la sensación de un acto «haciéndose» en el que participamos ac-

«recuerdo puro», que sería una especie de depósito colmado por la continuidad del tiempo vivido, en el que la memoria no tendría que hacer ningún esfuerzo para sumergirse y recordar a voluntad cualquier pasado escogido. Esta voluntad no se sumerge en el pasado: lo reconstruye.

Nos acordamos de nuestro pasado pero no de nuestra duración. Conservamos la huella de un acto, de una impresión, pero no «del tiempo vivido». Nos acordamos de una imagen, de una experiencia, no del tiempo de la experiencia. Los recuerdos no son más que los «residuos de duración», los momentos cristalizados, aislados. Al menos la memoria sólo nos permite estructurar tales momentos, esas imágenes. Y esta huella, tenemos que situarla en el tiempo «objetivo», dado que somos incapaces de insertarla en nuestra propia duración.

Para tener la noción de nuestra duración no sólo es preciso establecer una distancia entre el hecho evocado y el pensamiento que lo evoca; entre el presente y el pasado; tenemos además, y sobre todo, que «situar» ese pasado en la serie temporal de nuestros actos. Ahora bien, sólo podemos hacerlo refiriéndonos a una realidad exterior percibida simultáneamente. La memoria necesita ser sostenida por el tiempo, y sin ello no es más que un caos de imágenes y de sensaciones, una ensoñación sin apoyo. Nuestra duración debe ser vinculada a las cosas para captar su sentido verdadero. Debe insertarse en un marco social, constituirse en «historia», en cronología, mostrarse, en resumen, constantemente tendente hacia el futuro.

El pasado es el devenir cumplido: una intención, una conducta que han dado sus frutos y que hoy están superadas, reemplazadas, por otras conductas. Al prolongar o modificar aquéllas, éstas aseguran la permanencia de nuestros esfuerzos en la continuidad y la unidad de nuestro ser pensante y actuante. Esta unidad es, por tanto, constantemente diferida, siendo diferencia y cambio otros tantos puntos de apoyo en los que la memoria se basa para reconocer los sucesos pasados respecto a las causas que los han determinado o al marco en que están fijados. Y es la noción de pasado lo que infiere la noción de futuro; hay que tener conciencia de una cierta duración vivida para presagiar el futuro. No concebimos el devenir más que porque el presente deja de ser presente. Lo concebimos como un triunfo sobre este cese, como una voluntad de continuación;

---

tivamente en el instante actual, este instante actual no es más que la actualización de algo imaginario, un recuerdo, pero un recuerdo que, en esta ocasión, sería memoria inmediata.

es la afirmación de nuestro yo ante la perpetua desaparición de nuestra actividad vivida. Pero, también porque este acto desaparece, podemos actuar —continuar actuando— haciendo seguir a este acto otro acto distinto.

Bachelard observa que «sin fijación hablada, expresada, dramatizada, el recuerdo no puede ser referido a sus marcos». Sin duda es preciso que la reflexión «construya el tiempo en torno a un suceso en el momento mismo en que el suceso se produce, para volver a encontrar este suceso en el recuerdo del tiempo desaparecido», pero, si bien sólo se retiene realmente lo que ha sido «dramatizado», no nos parece indispensable que esta dramatización sea un hecho del lenguaje. La fijación puede ser tanto «en imágenes» como hablada. Una vez más se exagera el papel del lenguaje, como si el entendimiento no pudiese ser más que expresión verbal. No es necesario *decir* para *pensar*. La verdadera memoria visual no consta sólo de imágenes, sino de estructuras, de relaciones, de juicios «visualizados» en el concepto[29].

Sea como fuere, fijar los sucesos en el tiempo, fecharlos, supone también aislarlos. La historia de nuestra duración no puede ser más que una esquematización, una serie de puntos de referencia vaciados de su propia duración. De ahí una serie de imágenes, de recuerdos cuya relación lógica subraya su distinción, y, por tanto, su separación. El recuerdo —ya lo hemos dicho— no es una repetición, la simple evocación de una cosa conservada en la memoria; es una construcción —aunque sea provocada— hecha a partir de emociones reencontradas, evocadas intencional o incidentalmente. Es una reorganización del pasado sometido a una tendencia de orden generalmente afectivo. Pierre Janet ha subrayado perfectamente este hecho diciendo:

> El trabajo de memorización no ha terminado cuando el suceso ha concluido, dado que la memoria se perfecciona en el silencio [...] Por eso, al cabo de unos días un recuerdo es mejor que al principio, está mejor hecho, mejor trabajado. Es una construcción literaria

---

[29] Es cierto que la mayoría de las personas piensan con palabras y deben, llegado el caso, traducir esas palabras a imágenes. La cultura establecida desde hace milenios sobre la expresión verbal es la razón evidente de ello. Pero al parecer, el hecho cinematográfico y la comunicación visual tienden a desarrollar otra forma de pensamiento. Se me perdonará por citarme, pero desde mi más tierna juventud, y antes incluso de que el cine interviniera en mi formación, yo no he pensado más que en imágenes, con imágenes. Siempre he sido incapaz de pensar de otro modo, y son las imágenes lo que tengo que traducir en palabras cuando quiero expresarme. Y no creo, sin embargo, ser un caso excepcional.

que se hace lentamente con perfeccionamientos graduales *(L'évolution de la mémoire et la notion de temps).*

En fin, la duración es, según Gaston Bachelard,

> el complejo de las ordenaciones múltiples que se aseguran mutuamente. Si se pretende vivir en un dominio único y homogéneo, se percibirá que el tiempo no puede andar. Todo lo más, salta. De hecho, la duración necesita siempre una alteridad para parecer continua. Así parece continua por su heterogeneidad, en un terreno siempre distinto a aquel que se pretende observar. Siempre y en todas partes, los fenómenos del tiempo aparecen en primer lugar en un progreso discontinuo. Nos entregan un orden de sucesión. Nada más, nada menos.

De este modo, no tenemos conciencia de la duración más que por la distinción de nuestros actos y de los sentimientos que se les vinculan. Pero nuestro espíritu, nuestra voluntad orientada hacia una meta determina su relación construyendo la unidad temporal que los engloba. La duración es, por tanto, una recuperación continua, la organización de un conjunto de vinculaciones referidas a nuestra subjetividad. Es una jerarquía de instantes, la organización de nuestras preferencias y de nuestras elecciones. Según expresión de Gaston Bachelard, «la continuidad psíquica no es algo dado, es una obra». Esta organización del tiempo vivido, de la duración psicológica, se desarrolla en una sucesión de ritmos, de momentos cuyos valores cualitativos se ensanchan o se estrechan, igual que los tiempos fuertes y los tiempos débiles de una melodía.

Sin embargo, aunque la duración —al igual que las cosas que percibimos— es una construcción del espíritu, está construida con datos sensoriales y permanece bajo la dependencia de éstos. Es la formalización, la ordenación de una serie de estímulos lo que concede a estos estímulos un valor temporal proporcional a su intensidad.

La psicología ha tropezado durante mucho tiempo con el problema de cómo se establece esta ordenación en la percepción inmediata.

«La duración completamente pura [decía Bergson] es la forma que adopta la sucesión de nuestros estados de conciencia cuando nuestro yo se deja vivir, cuando se abstiene de establecer una separación entre el estado presente y los estados anteriores.» Pero esta duración «completamente pura» es entonces *memoria*, sentimiento de una duración que se prosigue sin modificación neta. Es un estado de inacción y de ensoñación. El presente, continuamente reflejado en la memoria, queda integrado en el recuerdo al hilo mismo de la evolución. La percepción se desvanece, se funde en el recuerdo que la modula.

Y a la inversa, «al definirse la percepción como captación del presente, parece que la percepción de una sucesión sería imposible» (P. Fraisse).

Una sucesión no puede darse en un solo y mismo instante. Implica un *antes* y un *después*. Pero la simultaneidad a la que Bergson invocaba para explicar la captación de una sucesión no existe más que en el nivel de las construcciones mentales, no en el nivel de los hechos perceptivos, como han demostrado los trabajos de Paul Fraisse:

> La percepción de una estimulación incluso breve es un acto que en sí mismo tiene una cierta duración y que actúa a modo de puente entre dos estimulaciones físicamente sucesivas. Percibo la sucesión de las cuatro campanadas del reloj que marca las cuatro; lo cual significa que la primera está en cierta forma presente cuando la cuarta suena.

Por tanto, es la persistencia del dato percibido —o memoria inmediata— lo que permite asegurar nuestra percepción de la duración asegurando la vinculación de las estimulaciones sucesivas. Percibimos la duración (igual que el movimiento en cine) por la relación continua de una serie de percepciones discontinuas.

Paul Fraisse niega, sin embargo, que esto sea un hecho de la memoria:

> La percepción de los cambios aperiódicos puede crear esa ilusión [dice], pero la de los cambios periódicos no nos permite explicar el presente por la persistencia más o menos grande de huellas de la memoria.

Es, sin embargo, lo que hace el cine...

> En la percepción del lenguaje [prosigue P. Fraisse] mi presente se hace cada vez con una proposición, y no con el fin de una proposición seguida de un trozo de la proposición siguiente, con un deslizamiento progresivo de los elementos que haría al lenguaje ininteligible.

Lo cual es muy cierto cuando se trata de un lenguaje que comprendo. En cuyo caso mi presente es, por supuesto, el de una proposición. Pero si se trata de un lenguaje que no comprendo, el sentido de las proposiciones (y, por tanto, las proposiciones mismas) se me escapa y sólo percibo una serie de sonidos. Distingo los períodos sonoros, los acentos menos o más marcados que se encadenan y que uno arbitrariamente; lo cual, precisamente, hace que ese lenguaje sea para mí ininteligible.

Parece, por tanto, que el «presente de una proposición» no es el «presente percibido» —acto de percepción pura— sino el de la atención y de la comprensión, es decir, el de una estructuración mental. Es la comprensión lo que mantiene despierta mi atención durante el tiempo de una palabra, de una frase o de un período y lo que constituye una unidad global con este conjunto. Y esta percepción global requiere necesariamente la memoria inmediata. Cuando oigo pronunciar una frase, mi atención permanece fija sobre el sentido, aunque las primeras palabras pertenezcan ya al pasado cuando percibo las últimas. La discontinuidad de la lectura (donde la atención es retenida por los períodos verbales, por las ideas o las imágenes que estos períodos sugieren) no es discontinuidad de la percepción, sino de la atención y de la elaboración mental. Por tanto, aquí, el «presente de la proposición» es el «presente de la comprensión». El tiempo de percepción, mucho más breve, se completa necesariamente con las franjas de la memoria inmediata que precisamente vincula y estructura orgánicamente las sucesivas percepciones. Es la comprensión, la asimilación, lo que organiza en este caso la duración.

P. Fraise dice, precisamente:

> Nosotros sólo percibimos lo sucesivo porque, en ciertos límites, un «acto mental unificado» es posible. Esta unidad perceptiva de lo sucesivo tiene por consecuencia la existencia de un *presente percibido* que no se reduce a la desaparición paulatina de lo que no era todavía en lo que ya no es [...] Este paso exige, incluso para percibirlo, un acto de aprehensión que tiene una duración en modo alguno despreciable.

Ahora bien, este «acto mental unificado» ¿no es una ampliación del acto perceptivo mismo o si se prefiere del «tiempo de percepción»? ¿No es una ampliación que supone la memoria inmediata?

Como ha subrayado Delacroix,

> el recuerdo se crea en el seno mismo de la percepción [...] Cierto que, por un lado, los diferentes aspectos del presente no están en el mismo plano, por lo que el presente nos parecerá inmóvil, y cierto que, por otro, no hay en el presente un elemento único dado con el carácter de presente y quedando todo lo demás como recuerdo puro («La conscience du temps»).

En el fondo y, por otra parte, semejante distinción no es más que una cuestión de palabras. Paul Fraisse anota que

> si puedo reproducir después de haberlos oído varios elementos, no es gracias a una memorización, sino gracias a que tenemos una capacidad de aprehensión que abarca varios elementos simultáneos o sucesivos [...] La memoria, por supuesto, juega un papel, pero indirecto. Cuando oigo un discurso, percibo la proposición que pronuncia el orador, pero la interpreto en función de todas las frases precedentes que ya no percibo y de las que sólo conservo un recuerdo global. Cuando escucho música, percibo a cada instante una breve estructura rítmica, pero una estructura que se integra en un conjunto melódico al que debe su resonancia afectiva.

Dicho de otro modo, llamamos «memoria inmediata» a lo que Paul Fraisse llama «capacidad de aprehensión de lo sucesivo». En esta memoria inmediata no se trata de la memorización de un pasado ya constituido como tal, sino de un pasado que aflora aún en el presente. Sin embargo, si el *presente percibido* es el tiempo de percepción aumentado con el tiempo de comprensión o de asimilación, es decir, de una cierta «memoria inmediata», hay persistencia del dato percibido...

Esta «memoria inmediata», o si se prefiere, este «campo perceptivo» en cuyo interior se establece el «presente», tiene por supuesto un límite mayor. Según Paul Fraisse depende del intervalo temporal entre las estimulaciones, del número de estimulaciones y, por último, de su organización. Como para la percepción de los ritmos, el intervalo no podría exceder de dos segundos y el número de estimulaciones no pasa apenas de seis o siete elementos distintos espaciados en un tercio o en un décimo de segundo, incluso de medio segundo. Estos elementos pueden ser grupos sonoros y su organización facilita su número.

> Teniendo en cuenta los diversos factores considerados, el presente se limita prácticamente a una duración de cinco segundos aproximadamente. Es el tiempo necesario para pronunciar una frase de 20 a 25 sílabas; los versos más largos en prosodia, las medidas más largas en música no superan apenas los cinco segundos. Por supuesto, en ciertos casos privilegiados puede llegarse a un presente algo más largo, pero lo más frecuente es que nuestro presente no supere apenas los dos o tres segundos (P. Fraisse).

Pasados algunos segundos, observaba ya William James, la conciencia de la duración deja de ser una percepción inmediata para convertirse en una construcción simbólica[30].

Otro tanto podría decirse del film, donde —cuando hay montaje rítmico— los planos no superan apenas los cinco segundos y donde, como en todas partes, la duración requiere organización mental.

Cuando hablamos del ritmo, dijimos que las estructuras temporales eran «formas» bastante análogas a las estructuras espaciales. Precisamente Paul Fraisse señala esta analogía mostrando que se puede aplicar a las estructuras temporales la distinción entre figura y fondo:

> Tomemos [dice] el tic-tac de los relojes. *Tic* y *tac* están organizados entre sí y delimitan un intervalo que posee una duración. Pero entre el *tac* y el *tic* del doble golpe siguiente se extiende otro intervalo que sólo es percibido como una laguna sin duración definida. Este intervalo juega un papel análogo en el fondo a nuestras percepciones espaciales. Estas se caracterizan precisamente por su ausencia de forma; al intervalo entre dos tic-tac le falta también esa forma de la organización de lo sucesivo que es la duración.

Podría objetarse que por ser isócronos los intervalos entre «tic-tac» y «tac-tic», la relación que constituye la unidad temporal puede ser elegida a voluntad. Puedo considerar como fondo inorgánico tanto el intervalo entre los golpes sucesivos (tales como tic-tac/tic-tac/tic-tac...) o bien el intervalo entre los semigolpes (tal como tac-tic/tac-tic/tac-tic...). Lo cual en modo alguno contradice las observaciones de P. Fraisse, demostrando, precisamente, que en las percepciones temporales, al igual que en las percepciones espaciales, el fondo en ciertas condiciones puede ser sustituido por la forma y a la inversa. Lo cual muestra, además, que la organización de las estructuras (temporales o espaciales) es consecuencia las más de las veces de una elección. Son formas orgánicas en las que, siempre, se lee una «intención».

Por supuesto, esta intención no tiene ningún valor más que cuando hay posibilidad de elección entre equivalencias; está dominada por los grupos rítmicos cuando los intervalos que separan esos grupos son mucho mayores que los que separan sus elementos. Los intervalos entre los grupos son entonces percibidos como lagunas y su duración —sea la que fuere— aparece como inexistente.

Estas lagunas, que juegan un papel importante en el lenguaje al permitir separar las unidades de significación, no son menos importantes en cine. Permiten unir y separar a un mismo tiempo las secuencias.

En líneas generales, no hay laguna alguna entre los planos. Incluso si en el paso de un plano a otro se salta por encima de cierto espacio o de cierto tiempo (en principio, muy cortos), la referencia de un plano a otro es percibida como referencia inmediata. Salvo en ciertos casos, como en el de los contracampos, del que ya hemos hablado (XLIX), que necesitan la significación del tiempo transcurrido por la supresión de algunas imágenes.

Pero el paso de una secuencia a otra, que es con frecuencia paso de un lugar a otro, de un tiempo a otro, viene marcado bien por un fundido cuya duración real puede ser de dos a tres segundos, bien por una ruptura brusca en el caso del montaje *cut*.

En el primer caso, el fundido sugiere que un determinado tiempo separa los dos fragmentos así unidos, pero en el segundo, la ruptura brusca por la que se pasa instantáneamente de un tiempo a otro es percibida como una laguna, es decir, como una duración efectiva aunque inexistente.

No se trata, como es lógico, del tiempo del drama. De una manera o de otra estamos al corriente de que la acción en cuyo seno hemos sido transportados ocurre seis meses después o diez años antes, pero, en el plano perceptivo, ese paso, pese a su instantaneidad —y debido indudablemente a su instantaneidad, a su ruptura—, señala un tiempo sin duración, una laguna mucho más perceptible que la ingenua indicación de una duración vaga definida por el fundido.

Si la *percepción* de la duración es la noción de lo sucesivo a partir de lo presente percibido, la *experiencia* de la duración es el ordenamiento de las estimulaciones, su estimación relativa.

---

[30] El paso de lo instantáneo (o de lo simultáneo) a lo sucesivo, a partir del cual la noción de tiempo comienza a tener un sentido, varía —de acuerdo con los trabajos de Henri Piéron— de la centésima a la vigésima de segundo aproximadamente. Este «punto de tiempo» más o menos espeso, variable según la intensidad o la naturaleza de las excitaciones, sería el *tiempo de percepción* propiamente dicho. El tiempo psicológico, regulado por las capacidades mentales (toma de conciencia y otras manifestaciones psíquicas elementales) sería del orden de la décima de segundo. Este sería, de hecho, el *presente real*. Sin embargo, la duración completa del proceso perceptivo que realiza su eficacia total varía en torno a los 3/4 de segundo. No es, por tanto, vano considerar el segundo como la medida burda —aunque válida para todo lo que afecta a la vida cotidiana— del *instante presente*, es decir, hablando por boca de P. Fraisse, del instante de percepción más el recuerdo inmediato, constituyendo el conjunto el «campo de aprehensión» del presente psicológico.

Las conductas que introducen la duración se apoyan en su impulso primero. Todo radica en el «comienzo», que es suceso puro, reflexión o elección instantánea. La duración se apoya, por tanto, enteramente en este instante: lo «continúa». Como observa, no sin humor, Gaston Bachelard, «lo que hace andar la locomotora es el silbido del jefe de estación». Todo depende de este acto voluntario, de esta orden, de esta elección. Lo instantáneo ordena la duración como la selección ordena el acto.

La continuación de un acto instantáneo o reflejo, «bloqueado en el tiempo», es un hecho de la voluntad, del juicio. Es un esfuerzo que perpetúa la acción, es la perspectiva de una duración que implica este esfuerzo para ser colmada y franqueada. Y es este esfuerzo el que da la medida del tiempo vivido.

En efecto, la conciencia de la duración no es conciencia de una realidad exterior, sino de un estado afectivo, de una «reacción a la ejecución del acto», por emplear los mismos términos de Pierre Janet. No es sólo conciencia de cambio, sino necesidad, deseo de cambio, y, por tanto, *espera* de éste, conciencia de un *obstáculo* que se opone a nuestro deseo.

Cuanto más atentos estamos a un intervalo, o cuanta más importancia le damos, tanto más largo nos parece, porque la atención está íntegramente fijada en la duración. Como ha subrayado David Katz, «cada vez que dirigimos nuestra atención sobre el transcurso del tiempo, parece alargarse». Por el contrario, cuanto más lleno está un tiempo tanto más corto parece. La longitud de un período no es más que la medida de su vacío. No es, por tanto, la *longitud* del tiempo lo que cuenta en la apreciación del tiempo vivido, sino su *intensidad* o, por el contrario, su *falta de tensión.*

Por intervalo no hay que entender todo el tiempo de reposo entre dos momentos de actividad, la espera que prepara o madura una actividad nueva y que es actividad de un tipo distinto, sino el tiempo «vacío», la inacción total; un tiempo que no se traduce en nada, un inmovilismo que «detiene» el tiempo y no lo hace sentirse ya sino por sí mismo. El tiempo entonces se alarga desmesuradamente porque no «corre». Lo que equivale a decir que la duración no se percibe como tal, en la inacción o en la espera, más que porque hay un *rechazo;* rechazo de actuar o de pensar antes del momento deseado, esperado. El tiempo es entonces tanto más agobiante en cuanto que uno se esfuerza en vano por reducirlo, en cuanto que uno lo acecha, en cuanto que uno lo va royendo a la vez que se niega a colmarlo excepto por una idea fija que es precisamente la que lo inmoviliza. Porque el tiempo vivido no es solamente el tiempo «actuado», es también, y además, el tiempo «pensado». La reflexión es duración. El tiempo vivido está colmado por la intensidad del acto o del pensamiento. Un ser que se aburre es un ser que no piensa o un ser cuyo pensamiento, fijo sobre una obsesión, se devora a sí mismo y se destruye. Un ser que piensa con un pensamiento actuante, es decir, móvil, pleno, fecundo, no puede aburrirse. Para él el tiempo huye, corre demasiado deprisa; no hay tiempo bastante para colmar su pensamiento, para ser colmado por él. El aburrimiento no es más que la medida del vacío y de la inanidad espiritual del ser.

Cuando se trata de nuestros recuerdos, la estimación del tiempo pasado es relativa a la cantidad de acontecimientos de que nos acordamos. Aunque sepamos que, en el calendario, el tiempo de las vacaciones es más corto que el resto del año, este tiempo nos parece retrospectivamente mucho más largo: la diversidad de los viajes, las impresiones recibidas, los placeres acumulados son otros tantos puntos de referencia distintos que constrastan con la triste repetición de nuestro trabajo cotidiano. La duración aparece más larga en la medida en que los cambios notables nos han impresionado más y han dejado, gracias a tal hecho, huella en nuestros recuerdos. Es entonces la cantidad de nuestros recuerdos lo que testimonia la duración del tiempo vivido. Así, el tiempo de la infancia, que es tiempo de emociones, de maravillamientos, de descubrimientos perpetuos, nos parece infinitamente más largo que el de la edad madura, que no está colmado más que por repeticiones o periodicidades monótonas.

La estimación de la duración depende, por tanto, o bien de una *espera*, es decir, de un tiempo que querríamos suprimir y que, por ello mismo, parece siempre *demasiado largo*, o bien de un número de impresiones experimentadas, de la riqueza de su contenido, pero cuya duración, colmada por el agrado, sólo aparece como tal en el recuerdo. En el instante presente no tenemos conciencia de la duración: nuestra actividad la llena.

La apreciación de las duraciones varía, como acabamos de decir, con la edad del individuo, y al parecer es proporcional a esta edad. Para un niño de diez años un año es un tiempo muy largo, pero es una décima parte de su vida. Para un hombre de cincuenta años, un año parece mucho más corto, pero no es más que la cincuentava parte de su vida... En fin, tras los trabajos de Lecomte du Nouy parece que, al mismo tiempo, los cambios biológicos son mucho más numerosos en el niño que en el hombre. «A edades diferentes, se necesitan tiempos diferentes para realizar el mismo trabajo, la cicatrización de un centímetro cuadrado de herida» *(Le temps et la vie).* La cicatrización es más lenta en el viejo, de ahí que parezca que el tiempo pasa más deprisa, dado que cuatro horas de un hombre corresponden a una hora de niño en el tiempo biológico, y dado que «el subsconsciente proporciona a nuestra inteligencia una información en bruto» *(ibid.).*

Para P. Fraisse, aunque el tiempo psicológico esté sin duda condicionado por el tiempo biológico, no se podrían relacionar, poniendo las regulaciones psicológicas en juego todas las funciones del individuo. Así, la apreciación de las duraciones puede variar también bajo la influencia de ciertas condiciones físicas. «Si, bajo la influencia de las variaciones de temperatura, varía la velocidad de los procesos orgánicos [refiere Henri Piéron], el tiempo mental se establecerá o se condensará en las mismas proporciones.» Y, según Paul Fraisse, el hombre cuya temperatura ha aumentado golpea más deprisa (a una petición de tres golpes por segundo hecha por el experimentador), creyendo que conserva el mismo *tempo.*

Sea como fuere, la percepción de la duración es como hemos visto, una percepción *discontinua.* Un «tiempo», aunque sea una fracción de segundo, sucede a otro tiempo. Pero esta discontinuidad, que se debe al *tiempo de percepción*, no es percibida como tal y no podría serlo, dado que no percibimos nuestras percepciones, es decir, el acto perceptivo mismo. Igualmente, el tiempo nos es dado en la continuidad aparente de su evolución. La continuidad de la duración no es más que una reconstrucción mental que agrupa, más allá de las sensaciones reales, sus encadenamientos sucesivos, organizando conjuntos más o menos significativos, más o menos intencionales.

Como Bachelard ha demostrado, no hay jamás ningún plan, ninguna continuidad de la duración, pero sí una dialéctica de lo pleno y lo vacío, de la acción y del reposo. «Los fenómenos de la duración están construidos con ritmos, en vez de estar los ritmos necesariamente fundados en una base temporal uniforme y regular.» Cuando no hay intención formalizadora en la elección de los intervalos o de las «lagunas», cuando los grupos rítmicos dominan la intención posible, es decir, cuando son coactivos, entonces los ritmos aparecen por sí mismos. Gracias a ellos tomamos conciencia de la duración como tomamos conciencia de cualquier cosa por su *forma.* «La duración, dice por último Gaston Bachelard, es como una melodía que *dura* porque se repite.»

En fin, en la duración y por la duración nos fabricamos nuestro *yo* gracias a una elección voluntaria y deliberada de direcciones, de orientaciones, de tendencias que se afirman y se precisan en el seno de un marco social. Este influye sin duda alguna sobre las determinaciones primeras, pero viene sobre todo a consolidar el acto realizado, el carácter formado, sea porque se le opone, sea, al contrario, porque lo sostiene. Nuestro interior está fabricado desde «el exterior»: soy yo quien me constituyo en *yo*, quien me fabrico y quien me ordeno en tanto que acepto o rechazo las contingencias, las obligaciones sociales o morales. Yo me constituyo en el seno de un grupo, en acuerdo o en desacuerdo con él, pero no sin él. Por él me formo, pero soy yo quien elijo formarme así. Nuestra expansión está en función de un plan. Nuestra exteriorización es en primer lugar interiorización, creación que va del exterior hacia el interior antes de abrirse del interior hacia el exterior.

Cada instante de nuestro yo es una consolidación mediante la experiencia de las tendencias que nos hemos dado o que hemos aceptado, y esto, según un objetivo voluntario y premeditado.

Así es como la duración tiene un *sentido.*

En resumen, lo que más resalta de nuestra hipótesis es la *correlación.* Lo que se toma por contrarios o por oposiciones —objeto y sujeto, continuo y discontinuo— no son otra cosa que aspectos a la vez diferentes y complementarios de una misma realidad, de un mismo fenómeno. Y sólo es nuestro espíritu quien los divide y quien los opone al distinguirlos, no pudiendo nunca captarlos más que por separado, según el punto de vista o la posición que ocupa en un momento dado.

Pero si esta hipótesis es un intento de superación del realismo y del idealismo, no podría ser comprendida como un aspecto nuevo de estos sistemas. Es otro aspecto que, rechazando las posiciones extremas de las anteriores, trata de hacer la síntesis de ciertos datos que no dejan, sin embargo, de ser verdaderos.

¿Podría hablarse de un «realismo crítico» en el sentido anglosajón de la palabra, o de un «idealismo empírico» (si es que puede decirse así) salido de la fenomenología? Sin embargo, nos oponemos radicalmente a cualquier eidética. El «realismo de las esencias» no puede —en nuestra opinión— desembocar más que en el idealismo platónico, incluso cuando pretende darle la espalda (Russell se dio cuenta en seguida y tuvo que abandonar los «universales» de los que había partido).

¿Puede hablarse de un «relativismo concreto» según el cual nada existe sino en virtud de ciertas relaciones siempre contingentes? Sin embargo, lo que está más acá o más allá de toda relación —lo que es antipredicativo según la terminología husserliana— no podría tener ninguna realidad física o psíquica. No podría ser más que el *en sí* ante el cual las nociones de realidad o de irrealidad carecen de sentido.

Quizá pudiera hablarse de un idealismo científico bastante acorde con las perspectivas de la física contemporánea. No obstante, si el positivismo debe ser descartado y el espiritualismo más aún, podría hablarse de un antiespiritualismo o de un espiritualismo invertido, es decir, contrario a todas las nociones que representa, vaciado de los conceptos ontológicos o espiritualistas de los que es expresión: un antiespiritualismo cuya forma sería análoga pero cuyo contenido sería completamente distinto.

En cierto sentido, la idea de absoluto se une a la de Dios, que el espiritualismo plantea como *a priori* universal. Pero Dios es una palabra; todo consiste en saber qué se pone dentro.

Para el espiritualismo es el espíritu-en-sí, es decir, la extrapolación de cualidades o de valores (conciencia, voluntad, razón, etc.) que sólo tienen significación en tanto que se refieren a un ser finito. Elevados a categoría de absoluto, pierden su sentido. Hablar de espíritu puro o de conciencia infinita no es más que una forma de emplear las palabras para definir lo indefinible. Se coloca al psiquismo humano (incluso llevado hasta el infinito) en el centro del universo, y tras bautizarle como Dios se le convierte en el alfa y la omega del cosmos.

El término de absoluto al que hemos recurrido no es «tampoco» nada más que una designación cómoda que permite acotar lo que ignoramos. Al menos, y de acuerdo con la idea que de él tenemos, este absoluto tiene la ventaja de separar lo indefinible de una multitud de conceptos que le son extraños. El término significa simplemente lo que puede significar para una conciencia humana el infinito de todos los posibles existenciales, lo que es *causa sui*, lo que sobreentiende tanto la energía del mundo físico como el psiquismo del mundo vivo, no siendo uno y otro, indudablemente, más que diferentes aspectos de una constante y evidente manifestación de *lo que es*. Pero «lo que es» no es, sin embargo, ni como ser, ni como espíritu, ni como materia en el sentido físico o metafísico de la palabra. No lo designamos como energía absoluta más que para sugerir la capacidad infinita que supone.

Sin rechazar, por nada del mundo, los valores espirituales, afirmamos simplemente que no puede proponerse como causa lo que no es ni puede ser otra cosa que expresión. Tales valores no existen más que por nosotros y para nosotros. Carecen de medida común con un *principio* que sólo podemos postular, sin esperar poder definirlo nunca puesto que el ser infinito es por esencia indefinible.

Hablar de ser-en-sí es identificar el ser con el absoluto, lo cual resulta inconcebible en tanto que ser es sinónimo de existir. Lo que «existe» es «consecuencia de». El horizonte del ser es la temporalidad por la que se afirma como existente, cuando el absoluto —fuera del espacio y fuera del tiempo— engloba y supone toda extensión espacial o temporal posible, todo existente posible. El ser está en perpetuo devenir. Pero el infinito no podría «devenir» dado que no sería nada más que una extensión ilimitada cuya duración, aunque careciera de límites, estaría siempre limitada en el tiempo como preparando un futuro que ella no sería. Si el infinito es el absoluto, *no deviene: es*. Sólo puede devenir el ser que crea, con su existencia misma, su espacio y su duración, y que por ello no podría ser infinito sino expresión finita de lo infinito, aspecto momentáneo de lo absoluto. Absoluto que no puede concebirse más que como nada-para-nosotros, es decir, nada ante todo aquello de lo que podemos tener conciencia o idea, que es causa de lo que es y no lo que es como «siendo».

En cierto sentido, volvemos a situar al hombre —con sus valores morales, ontológicos, espirituales y demás— en su lugar en el universo. Por perfecto o imperfecto que sea, no es nada más que un acontecimiento del mundo y no *el* mundo. En lugar de un antropocentrismo ingenuo y primitivo, preferimos instaurar un fisicalismo absoluto del cual el mundo que nos rodea no es más que un aspecto fugitivo, una realidad tangible, cierto, pero cuya misma realidad, consecuencia de lo que somos, es completamente relativa.

De igual forma que, en las primeras edades, el primer hombre pensante, conmovido por su reflejo, tuvo de pronto la intuición del «doble» del que pronto hizo una divinidad o alma universal, así ahora podemos interrogarnos nosotros sobre la realidad del mundo oponiendo a nuestra percepción normal una percepción nueva, semejante y sin embargo diferente, la percepción cinematográfica. Desde este punto de vista, hay más filosofía en el menor film que en todo Aristóteles y en todo Platón, como hay más pensamiento en la naturaleza que en todo el pensamiento universal.

La deficiencia mental de los seudointelectuales que no cesaron de despreciar el cine consistió en confundir el instrumento con la cosa, en identificarlo a las historias que nos contaba, cuya puerilidad o inconsistencia sólo daba la medida de nuestra ignorancia, de nuestra incapacidad para servirnos de él en modo conveniente. Aunque sólo hubiera producido historias tediosas, la literatura contendría en potencia las obras maestras que nos ha dado. No es, por tanto, exagerado pensar que el cine irá más lejos, dado que sus capacidades son a un tiempo semejantes y más vastas.

Pese a que, repitámoslo una vez más, no hay reglas informulables, sino principios muy generales sobre los que toda expresión visual o andiovisual puede ser fundada, principios que son los únicos en atraer nuestra atención en esta obra, podemos al menos, desde esta perspectiva filosófica, deducir las consideraciones siguientes:

Para que haya fenómeno es preciso que haya coincidencia de una necesidad y de una posibilidad. El fenómeno no es otra cosa que una factualidad; pero una factualidad que se repite en la medida en que se repite esta coincidencia considerada como «causa». Nuestro mundo no es más que una construcción hecha en medio de lo que nuestros sentidos retienen de los fenómenos del mundo físico. Desde el punto de observación de Sirio, esta construcción es arbitraria. Desde nuestro punto de vista, para nosotros, los humanos, no es arbitraria, puesto que el árbitro somos nosotros, y ni siquiera nuestra voluntad sino nuestra existencia misma, el hecho mismo de estar constituidos como lo estamos. La mediación de nuestro ser físico, que es preconsciente, es *dada* a la conciencia. Para ella, este dato es inmediato.

Si la imagen cinematográfica es mediata por ser consecuencia de una selección, de una organización voluntaria, también es mediata por sí misma, por ser consecuencia de un marco que la define, de una continuidad que la ordena y sin los cuales no existiría. La intención, sin embargo, sólo es del autor. Para el espectador la imagen es inmediata. Le es dada como se da a la conciencia la organización de la percepción. El espectador recibe un seudorreal, igual que recibe lo real verdadero. Percibe de forma distinta, y otra cosa distinta, pero de modo semejante por el hecho de no darse cuenta de la mediación que prepara lo que le es inmediato. Y lo seudorreal del film no es «seudo» más que comparado con lo real «mundano», considerado como «verdadero». Fuera de esta acepción, también es válido. Queremos decir lo siguiente:

Ficticio o no, el espacio-tiempo real se refiere a impresiones de las que siempre constituimos el centro; por lo cual nos parece «verdadero» cuando nos hallamos descentrados en relación con el espacio-tiempo cinematográfico que se desarrolla ante nosotros, incluso cuando mentalmente nos proyectamos en él. Este hecho es inherente a toda representación. Querer abolirlo es abolir el arte mismo, y por extensión el cine que, una vez más, no es *el* mundo sino una «representación del mundo».

Sea cual fuere, por tanto, el montaje o el guión técnico de que es objeto, lo real cinematográfico no se inserta en un «espacio-tiempo» abstracto o menos concreto que el espacio-tiempo real. Constituye simplemente una realidad paralela ni más cierta ni menos cierta que la otra, igualmente posible desde el momento en que son posibles las condiciones —sociales, psicológicas, dramáticas— del dato representado. Dicho de otro modo, cualquiera que sea el modo adoptado, la representación no falsea lo real representado que, en sí mismo, puede ser verdadero o falso. La representación construye con ello «otra» realidad. Sin más. Lo que equivale a decir que todas las formas de montaje son igualmente válidas ante cualquier «ontología» de lo real. Sólo están en función de lo que se trata de significar con él y por él.

SEXTA PARTE

TIEMPO Y ESPACIO DEL DRAMA

14. A LA BUSCA DE UNA DRAMATURGIA

LXXIII. DEL TEATRO FILMADO A LA EXPRESION VISUAL

Cuando hacia 1898 Méliès acometió la tarea de servirse del cinematógrafo con fines de espectáculo, no pudo hacer otra cosa que registrar un espectáculo totalmente independiente del aparato registrador. Se ignoraba todo sobre el cine. Nadie podía sospechar cuáles eran sus medios propios, ya que no tenían ninguna relación con los medios expresivos entonces conocidos.

En 1898, el cinematógrafo no es más que una máquina de registrar y reproducir el movimiento por medio de fotografías animadas. La diferencia entre Lumière y Méliès se limita, desde este enfoque, a que el primero registra la vida «captada en el seno de la vida misma» y el segundo un espectáculo compuesto para agrado de las multitudes.

Ahora bien, en esta época quien dice espectáculo dice necesariamente teatro o representación teatral, de igual modo que quien dice coche dice necesariamente simón o diligencia.

Y por eso, de igual modo que los primeros automóviles fueron simones sin varales, que mantenían la estética utilitaria del coche de caballos pese a la adición de un motor, las primeras películas fueron simples representaciones «filmadas». Pero en modo alguno teatro, como suele decirse. Méliès es un prestidigitador, no un director de escena, y menos aún un autor dramático. El teatro —en este caso el teatro de Robert Houdin— no es para él otra cosa que un tablado del que se sirve para presentar fantásticos escamoteos empleando todos los trucos que su aparato permite. Los primeros films «representados» fueron, por tanto, sesiones de ilusionismo que utilizaban los procedimientos del escamoteo de la escena, sin más. Pero a medida que avanzan sus ensayos, Méliès descubre y aplica todos los trucajes que encierra la cámara: sustitución por detención de la vuelta de manivela, reimposición, fundidos encadenados, etc., añadiendo a éstos los trucos ya conocidos en fotografía: sobreimpresión, efectos de ocultador y de contraocultador, exposiciones múltiples, etc., etc., de tal forma que al cabo de algunos meses lo «maravilloso» cinematográfico se añade a la ilusión escénica y muy pronto la sustituye totalmente.

Se supera una primera etapa: no se filma ya un espectáculo independiente; se le compone, se le organiza para su filmación. Sin embargo, al corto sainete le sigue muy pronto una «historia», un pequeño drama burlesco. De los 75 m el film pasa a los 150, a los 250, y, enseguida, a los 300 m, es decir, a un cuarto de hora de proyección[1]. Si se trata de una aventura fantasmagórica, los sucesos que la componen necesitan una «puesta en escena», una serie de actos que se desarrollan en decorados diversos. Y, entonces, hay otros tantos «cuadros» que se suceden, pero cuya sucesión, que corresponde a la de los actos escénicos, es discontinua: se pasa brutalmente de un acto a otro y la escenografía, más que rudimentaria, se limita a telas pintadas y a bastidores, mientras los actores interpretan ante la cámara como hacían antes ante las candilejas.

Por lo tanto, por medio de la película se graba una puesta en escena teatral, muy simplista, a la que el film presta todos los trucos de que dispone. Crea la ilusión y con un mundo de tela pintada compone un auténtico mundo de magia. En esta segunda etapa, en la que Méliès se quedará, se incluirán todos o casi todos los films realizados entre 1901 y 1906, cualquiera que sea su género.

Durante este período, las películas se multiplican. Méliès, Pathé, Gaumont, en Francia; Vitapragh, Biograph, Edison, en Estados Unidos, producen de dos a diez films semanales. El cinematógrafo instala sus barracas en los mercados, en las ferias, y los «rodadores» ambulantes pasan sus proyecciones de las salas de café a las plazas de los pueblos, siguiendo los lugares de reunión popular. Cada espectáculo se compone de una decena de breves películas —cuentos de hadas, dramas, comedias, escenas cómicas— y el pueblo afluye. Pero la burguesía mira con malos ojos esta distracción que conmueve al populacho, mientras los espíritus refinados hacen ostentación de su desdén por esas sombras gesticulantes, por esas acciones simuladas cuyas pueriles circunstancias son más o menos abracadabrantes.

Admirado un instante por cuanto es capaz de reproducir la realidad viva y fugitiva, considerado nuevo juguete científico o medio de investigación no despreciable, el cine pronto fue relegado al cajón de los «vehículos utilitarios», desprovisto de cualquier pretensión estética. Sus ambiciones espectaculares suscitan la burla. No obstante, aunque sus balbuceos se presten a la sonrisa, el menosprecio caracterizado de que es objeto no se debe a su ingenuidad. Revela consideraciones sociales complejas de las que aquí sólo podemos trazar un esquema muy general.

Ese desprecio deriva en primer lugar de que el cinematógrafo es y permanece espectáculo *de feria:* uno no se compromete yendo a lugares frecuentados por las chachas y los ayudas de cámara. La primera proyección permanente fue instalada por Dufayel en el sexto piso de sus almacenes, «para permitir a las niñeras y a los niños distraerse mientras los padres salen de compras». Es un espectáculo de criadas. Se manda allí a los niños buenos, pero se cuida uno mucho de ir, de la misma manera que no se va al guiñol de los Champs-Elysées. El único espectáculo digno de interés, de respeto, sigue siendo el teatro. El circo, el *music hall*, son lugares a los que sólo se acude con cierta vergüenza: un placer de saltimbanquis. Se olvida que apenas quinientos años antes Arlequín plantaba sus tablados en las plazas públicas. Cierto, en el siglo XV la dignidad burguesa no se desplazaba más que para asistir a los «misterios» representados con la bendición del papa en los pórticos de las catedrales. ¡Los demás estaban excomulgados!

Llegado como un intruso a un mundo organizado, el cine fue a su vez excomulgado por la secta de los «bienpensantes». Al imitar a la escena, al pretenderse espectáculo, no ofrece otra cosa que una caricatura suya, representa sandeces y, sin embargo, se afirma como un competidor temible. Una gran parte del «gallinero» deserta del Ambigú para ir al cinematógrafo. Sin saber cuáles, se le adivinan perfeccionamientos futuros. El teatro, al parecer, está amenazado. Ahora bien, el teatro es un espectáculo eminentemente burgués: el símbolo artístico de la burguesía y del espíritu burgués. Se va al teatro como se va a misa: tanto para hacerse ver como para asistir a un oficio; el espectáculo está tanto en la sala como en la escena. La oscuridad de la proyección no puede hacer otra cosa que abolir este desfile, esa festividad. Es una agresión. Intelectualmente el teatro da espectáculos selectos: morales, espirituales, literarios: es un arte. El cine no es más que una payasada. ¿Qué ocurrirá si prospera? El arte dramático y la literatura pueden perderlo todo.

---

[1] No olvidemos que hasta el fin del cine mudo la cadencia es de 16 imágenes por segundo. Hoy día, a 24 imágenes por segundo, la duración de la proyección de una bobina (300 m) es de once minutos aproximadamente.

De hecho, no era al arte y a la literatura a quienes el cine amenazaba, sino a una determinada concepción del arte, una experiencia, un «ritual». Es decir, a la misma burguesía a la que venía a minar en las propias bases de sus manifestaciones estéticas. De ahí esa desconfianza redhibitoria. El rechazo que se le opone, el ostracismo a que se le somete, el desprecio que se le concede dan una media de este temor. Un temor instintivo, inconsciente, que nadie, sin duda, hubiera sido capaz de formular con claridad y que no por ello era menos fuerte ni menos confuso.

Además, en el hecho de presentar un «doble» de la realidad viva, el cine tiene algo de inquietante, de misterioso, de diabólico; atrae, deslumbra, pero al mismo tiempo asusta. Y, además, como se produce en la oscuridad y la sombra es símbolo de todas las complicidades, de todos los maleficios; despierta en la mentalidad burguesa un vago sentimiento de culpabilidad, de angustia, de erotismo incluso al que conviene sustraerse. El incendio del Bazar de la Charité, ocurrido en 1897, no contribuyó a disminuir esa inquietud, todo lo contrario. Si Lumière hubiera ejercido algunos siglos antes, hubiera sido condenado por brujo: la pira de ese incendio ¿no era acaso un signo revelador?

Un sentimiento análogo fue lo que convirtió en objeto de menosprecio y burla a los coches automóviles en los primeros tiempos. Amenazaban con abolir el reinado del caballo, símbolo de riqueza y de aristocracia burguesa si los hubo; y su carácter monstruoso, mecánico, tenía también algo de inquietante. Sin embargo, transformadas en amplias limusinas, aquellas cafeteras se convirtieron rápidamente en objetos de lujo y de consideración. Un símbolo reemplazaba al otro, se olvidó el caballo y se hicieron fiestas al automóvil triunfante. También el cine socavaba todo un escalafón de valores intelectuales arbitrariamente jerarquizados. No sólo amenazaba una forma de arte sino una manera de ser, de vivir y de pensar de la que el teatro era la manifestación soberana; lo que equivale a decir, una cultura, una civilización quizá. Su admisión resultaba intolerable y las reacciones defensivas fueron por ello tanto más vivas.

Después de Méliès, sin embargo, el cine había encontrado formas más flexibles, un modo de continuidad, una forma visual ya de contar historias pero, al estar dirigidas éstas exclusivamente al pueblo, los temas no eran más que pobres melodramas, payasadas filmadas en decorados de tela pintada según una puesta en escena imitada de un Ambigú provinciano. Aunque estuviese adornada con una hábil variedad de puntos de vista, la continuidad del film caminaba tras las huellas del teatro en el peor sentido del término. En cuanto al tema, aunque expresado visualmente, su construcción era la mayoría de las veces un desafío a las reglas dramáticas más elementales.

El mejor modo de acabar con el enemigo es unirse a él. Puesto que el cinematógrafo, ese maravilloso medio de grabación, no sabía hacer otra cosa que imitar falsamente al teatro, ¿por qué diablos no imitarlo del todo? Si se limitara a registrar una verdadera puesta en escena con auténticos actores que expresasen un drama concebido a la medida de sus posibilidades, es decir, donde el gesto y las actitudes suplieran a la falta de palabras, donde el drama se construyese como un cuadro, entonces el cine podría llegar a ser un arte. Al menos registraría una obra de arte y el arte, es decir, el teatro-rey, saldría ganando. Esta idea debió aflorar un día en la mente de algunos intelectuales. De ahí salió el «film de arte».

La presentación de *El asesinato del duque de Guisa*, en noviembre de 1908 (guión de Henri Lavedan, puesta en escena de Calmette y Le Bargy, con Le Bargy, Albert Lambert, Berthe Bovy, etc.) constituyó un triunfo sin precedentes. El espectáculo verbenero, bien encarrilado al fin, recibió ese día sus cartas de nobleza y su primera consagración. Convertido en teatro en imágenes animadas, consiguió el derecho a ser considerado en adelante como arte. Un arte menor, sin duda, pero un arte al fin y al cabo. ¿Cómo no iba a serlo con tanto arte en la puesta en escena, con tanto arte en los decorados, con tanto arte en la interpretación? Contemplar un espectáculo semejante, avalado por tantas celebridades, no degradaba. La burguesía se precipitó a la sala Charras. Hasta tal punto que a la postre, con la sensación de hallarse superados, viendo en el teatro en conserva la única salida comercial posible entre el público «cultivado», Charles Pathé constituyó la «Sociedad Cinematográfica de Autores y Hombres de Letras» (SCAGL), y Charles Jourjon (Eclair), la «Asociación Cinematográfica de Autores Dramáticos» (ACAD). Para no ser menos, Gaumont hizo rodar las «series de arte» y los «films estéticos». Desde entonces, el arte reinó en las pantallas. Pathé abrió en los bulevares las primeras salas confortables (Omnia Pathé, Royal Pathé, etc.) pomposamente llamadas «teatros cinematográficos» e, incluso, los estudios se convirtieron en «teatros de tomas de vistas».

El arte estaba a salvo. En adelante se podría ver una película sin necesidad de avergonzarse. El cine no tenía, por tanto, más objetivo que poner en imágenes las obras maestras del patrimonio nacional, según las enseñanzas del «film de arte».

Sin embargo, muy pronto tuvieron que desencantarse. El público se cansó enseguida de aquellas piezas en que se gesticulaba y no se hablaba; las glorias de la escena, con Mounet-Sully a la cabeza, venían a declamar ante una cámara que no podía hacer otra cosa que permanecer muda. Una quiebra poco afortunada puso fin a la situación. Con Paul Gavault, que prosiguió el negocio, la comedia de bulevar sucedió al teatro clásico en películas imitadas, sin embargo, del teatro en sus nuevos modos de puesta en escena.

Sin alejarse por completo del cine, la burguesía apenas era sino una clientela accesoria. Pero el impulso estaba dado. Trabajando nuevamente para el pueblo no se dejó de sacar materiales de la literatura; y el pueblo lo aceptó.

Pese a su fracaso, a sus falsas concepciones, a la evidente regresión en cuanto a la forma del relato, convertido de nuevo en cuadros relativamente discontinuos, en favor del «film de arte» se debe subrayar que fue el primero en ver en el cine la posibilidad de un arte, aunque fuese invirtiendo lo que realmente podía ser. Las concepciones de Le Bargy, aunque teatrales, enseñaron a la mayoría de los directores de producción de la época a dirigir a los actores y situarlos en un decorado [2], a componer y a amueblar un espacio, a «poner en escena», en fin, según principios válidos para todas las películas, cuando aún el lenguaje cinematográfico se hallaba en el limbo. Esas concepciones les enseñaron especialmente a construir un guión según una dramaturgia sólida, siendo la concentración dramática lo único adecuado a la brevedad del espectáculo. Por último, el «film de arte» sustituyó las telas pintadas por decorados «construidos». Construidos como pueden estarlo sobre una escena, por supuesto, simple ensamblaje de hojas móviles y de bastidores que, sin embargo, constituían un espacio dramático idóneo de acuerdo con una instalación adecuada. Estos fueron logros que no se deben olvidar —porque resultaron decisivos— pese a estar ligados a una concepción errónea, porque el arte del espectáculo era entonces inconcebible si no se refería a la escena y si no se ponía bajo los auspicios del teatro.

El cine debería acordarse de ello, porque desde entonces no ha cesado, incluso en el caso de las tentativas más opuestas a esas concepciones escénicas, de recurrir a ellas, bien para contradecirlas, bien para evitarlas.

---

[2] «Artistas de calidad representaban sin correr, permanecían inmóviles, y se obtuvo una intensidad creciente de efecto. Esto causó estupor» (V. Jasset, en *Ciné-Journal*, octubre de 1911).

Ya hemos dicho que el verdadero cine nació en las carreras de persecución. Su movimiento desenfrenado dio lugar a los cambios de plano, es decir, al montaje, y muy pronto a un determinado ritmo. Pero la forma estaba vacía de cualquier contenido. Se debía, por tanto, unir drama y movimiento, y para ello salir del decorado exiguo de la escena, de los «interiores» sofocantes y estáticos.

Fue el cine italiano el primero en dedicarse a esta tarea. Desde *Los últimos días de Pompeya* [*Gli ultimi giorni di Pompei*] a *Quo vadis* (1908-1912), vastos decorados, innumerables movimientos de masas, hicieron saltar los límites del «plató». Se hizo hincapié en el lado espectacular, en carreras de carros, en combates de gladiadores, etc. Sin embargo, huir del escenario no era todavía otra cosa que darle las dimensiones de un circo, y huir de la estructura dramática, extenderla a las dimensiones de un relato. En lugar de actos cerrados sobre un tiempo hubo una serie de cuadros que desglosaban una extensión temporal bastante amplia, pero cada cuadro era «puesto en escena» como en el teatro. La profundidad de campo, las dimensiones de los decorados autorizaban, por supuesto, mayor libertad de movimientos; los actores no representaban ya «ante» la cámara y se movían sin preocuparse mucho de ella. Pero había que ordenar estos conjuntos, y para eso se recurrió a la pintura. Cada fragmento fue compuesto como un cuadro. Las formas del decorado, el equilibrio de los volúmenes, el arabesco de los movimientos, todo coadyuvaba a una armonía pictórica imitada de obras que no siempre eran de la mejor clase, pero no por ello los resultados dejaban de formar una «bella imagen». Puesto que se filmaba un espectáculo puesto en escena, la calidad de la imagen se hacía preponderante. Y la imagen se llevó la palma sobre la continuidad, sobre la propia acción dramática, hasta el punto de llegar a sustituirla cuando no conseguía «significarla», que a decir verdad era lo más frecuente: una búsqueda de este porte no encontraría su sentido propio hasta mucho más tarde, con el expresionismo.

En consecuencia, aunque liberado de los artificios de las candilejas y de las reglas de la dramaturgia clásica, no por ello el film permaneció menos tributario de la escena: en pocas palabras, se hizo circo. El público burgués iba a ver el incendio de Roma como iba a ver un número de trapecistas o de domadores. Quizá no hubiera ahí demasiado arte, pero se trataba al menos de un espectáculo de buena calidad. Y, además, estaba inspirado en Bulwer Lytton, en Sienkiewicz; y el film italiano duraba una hora de proyección. Sólo por esto valía la pena. Pero se despreciaban, por supuesto, los breves films que en un cuarto de hora pretendían construir un drama y que aún constituían lo esencial de la producción cinematográfica.

Sin ser nunca «gran espectáculo», el cine francés trató también de ser un arte autónomo manteniéndose en un determinado nivel «cultural». Capellani, Perret, Pouctal adaptan novelas. Dumas, Hugo cubren los gastos. Pero adaptar una novela es escoger los episodios más significativos o visuales, ponerlos en escena como se haría en el teatro y ensamblarlos mediante subtítulos explicativos. O dicho de otro modo, filmar una novela es trocearla en el más amplio sentido del término. Y como los actores no hablan, los móviles son explicitados por los textos, que a cada momento vienen a romper la continuidad de las secuencias. Las imágenes se limitan a ilustrar.

Por supuesto, se cuidan los decorados —cuya instalación sigue siendo teatral—, se buscan los «efectos», se juega con la iluminación (especialmente Léonce Perret), pero, si bien se concede a los actores un margen susceptible de dar la impresión de una realidad «no representada» (pese a la interpretación profundamente teatral), no se sabe sino animar bellas imágenes refiriéndolas a los principios de la escena. Debemos subrayar, sin embargo, que la plástica de la imagen debe menos a cualidades referidas a la pintura que a cualidades propiamente fotográficas. Es un punto a favor del cine francés, aunque también es el único. En Inglaterra, en Rusia, Dickens y Walter Scott, Puskin y Tolstoi reemplazan simplemente a Hugo y Dumas.

En América, donde el «film de arte» y el cine italiano crearon escuela, se rueda en las arenas de Florida una *Vida de Moisés* [*The life of Moses*] con grandiosos decorados de cartón y una no menos grandiosa cantidad de figurantes. Napoleón, Washington, Marco Antonio son tratados de forma semejante. Aunque las películas ponen de manifiesto en todas partes la misma puesta teatral en escena, el cine americano ofrece tal diversidad y tal profusión de films que no puede ser comparado a ninguno de los demás cines. Es preciso, por tanto, hacer algunas distinciones, ya que la evolución de la cinematografía fue allí distinta.

Como en Europa, el público refinado rehuía las salas oscuras. Pero el cine americano no trata de ganarse a los *happy few*, ni tampoco de imitar al teatro, de hacer «arte». Al ser en Estados Unidos el público popular mucho más considerable en proporción que en los demás países, el cine no se siente humillado trabajando para él; tanto menos cuanto que es *él* quien representa a la nación, mientras en Francia es la burguesía la clase dirigente[3]. En los Estados Unidos no hay clase dirigente si exceptuamos, por supuesto, unos doscientos millonarios —salidos, además, del pueblo—, que constituyen menos una «clase» que una «sociedad» replegada sobre sí misma, que gobierna o actúa sobre el gobierno de acuerdo con sus intereses. Y, por otro lado, para el ciudadano americano el teatro, aunque lo hubiera en Nueva York y en Boston, no representa los siglos de cultura que representa para un espíritu francés. Es un arte, por supuesto, pero igual que cualquier otro. Procedentes de la escena, los realizadores, los guionistas no se creen por ello imbuidos de una misión sagrada. En vez de pedir consejo al teatro, lo desprecian para volverse hacia la vida.

Por ser una serie de imágenes animadas, aunque sin embargo mudas, el film no puede ni confundirse ni rivalizar con el teatro. Incapaz de dialogar, no puede hacer otra cosa que describir. Deberá mostrar, por tanto, todo aquello que sea descriptible, expresable en imágenes animadas: acción, movimiento. Sin psicología y sin rodeos —cosas que requieren palabras— el drama se basará en conflictos netos y tajantes, en aventuras y persecuciones. Será breve, porque todo desarrollo suscita matices inexpresables o longitudes inútiles. Por todo ello, indios y *cow-boys*, soldados y aventureros fueron los primeros héroes de los films americanos.

Asalto y robo de un tren (1903), primer film tipo, del que ya hemos dicho que aportó las primeras nociones de montaje y de continuidad, representa un cuarto de hora de proyección. Esa será la duración de los films hasta 1909. Durante ese lapso de tiempo, el cine se perfecciona, el lenguaje se hace más flexible. Se oponen acciones, hechos, se yuxtaponen lugares y tiempos, se invierten las duraciones, se evocan recuerdos, se multiplican y diversifican los puntos de vista. A partir de 1909, es posible significar caracteres, sugerir sentimientos. Pero para ello serán precisos dramas más consistentes, es decir, films más largos.

Griffith relata anécdotas sencillas, cuya comprensión acredita los nuevos medios empleados para contarlas. Es demasiado pronto para pretender alcanzar el drama psicológico, pero sus formas de decir son perfectamente claras en el plano narrativo. Se contarán, por tanto, historias simples, adornadas, sin embargo, con matices y detalles verdaderos. Aplicando estos métodos pero superando pronto a la Biograph por el interés relativo del tema, la Vitagraph lanza una nueva serie, las *scenes*

---

[3] Estamos en 1908. No lo olvidemos.

of true life, [escenas de la vida real]. De los 300 m se pasa a los 600, y el episodio brutal cede el puesto a breves melodramas inspirados en sucesos y gestos de la vida cotidiana. Se filma en decorados imitados del mundo real hasta el punto de parecer verdaderos: la decoración teatral cede el puesto a una arquitectura rudimentaria. Los actores no actúan: se mueven conforme a la evidencia de su papel y de la situación, sin preocuparse —parece— de la cámara que les toma desde distintos puntos de vista mediante cambios de planos sucesivos, que unen a un tiempo los movimientos y unifican el dinamismo del gesto y de la acción. Se tiene la impresión de asistir a un acto vivido captado directamente por la mirada, una mirada que tendría el don de la ubicuidad.

Con Griffith, con las *scenes of true life,* la puesta en escena cinematográfica desplaza total, definitivamente, a la puesta en escena teatral, que por otro lado sólo es teatral en la medida en que es preciso dirigir a actores de teatro. Tomada del teatro en el caso de las reconstrucciones bíblicas o históricas, la puesta en escena americana se convierte en «imitación de la vida» cuando se trata de historias contemporáneas, cuando no hay que imaginar, componer ni «fabricar», sino observar. Se preocupa mucho menos de hacer una «obra de arte» que he hacer algo vivo y verdadero. La revolución es de tal porte que dos años más tarde Victorin Jasset, uno de los directores franceses más en auge, queda maravillado y entusiasmado:

> La escuela americana difería de la nuestra en tres puntos principales: el campo de la cámara; la interpretación de los actores; la construcción de los guiones. Era un método absolutamente nuevo, que se separaba decididamente de la escuela europea.
>
> Los americanos habían subrayado el interés que podría sacarse del juego de fisonomías en los primeros planos, y se habían servido de él sacrificando el decorado, el conjunto de la escena, cuando era preciso, para presentar al público figuras de personajes que permanecen casi completamente inmóviles.
>
> La interpretación rápida les había asustado y la interpretación era absolutamente tranquila, de una tranquilidad exagerada. Frente al guión actual, que implica situaciones dramáticas, patéticas, teatrales, habían hecho escenas tan simples e ingenuas como era posible, evitando los trucos, los golpes de teatro, buscando ante todo aquello que les permitía acercarse a la vida real, y levantando con frecuencia una acción sobre la punta de un alfiler con un desenlace alegre o triste. Tal cual era, su método resultaba muy superior a todo lo que hasta entonces se había hecho, y el entusiasmo del público constituía la mejor prueba.

> [...] Cuando se contemplaba el paso de un film en la pantalla, la armonía, la interpretación tranquila y ponderada de los artistas ofrecía a todos la ilusión verdadera de la vida[4].

Con progresos semejantes debía ser posible narrar cosas distintas a historias infantiles. Pero para ello habría que conseguir una hora de proyección y dirigirse a un público más cultivado. Ahora bien, lograrlo suponía un esfuerzo desproporcionado respecto al posible rendimiento comercial y en ningún caso se podía perder la habitual clientela popular.

Hacer películas largas habría costado mucho más caro; un fracaso sería catastrófico. Las películas cortas, por el contrario, permitían incrementar incesantemente el número; y contar historias fáciles mediante las cuales resultaba fácil influir moralmente en el pueblo, porque las situaciones estaban ya cortadas por un patrón y los caracteres estereotipados. Esta razón, de carácter social, ignorada la mayoría de las veces por los historiadores, fue, sin duda, la de mayor importancia, puesto que hasta 1912 mantuvo las películas americanas en dos bobinas (600 m) mientras que muchos films europeos alcanzaban ya los 1.000 en 1910. Fue precisa la victoria de las firmas independientes en su lucha contra el trust Edison para cambiar la situación de las cosas.

En efecto, en 1910, la mayoría de las firmas americanas forman parte del trust Edison (Motion Pictures Patent Corp.). Aunque su carácter es privado, su financiación no deja, por ello, de estar sometida al control de los grandes bancos. Vitagraph y Biograph están controladas por el Empire Trust, poderosa sociedad de inversiones, controlada, a su vez, por los grupos Rockefeller y Pierpont Morgan. Edison pertenece a la General Electric, es decir, a los mismos. Vitagraph y Biograph tienen poderosos lazos con el gobierno. Koopman, uno de los fundadores de la Biograph, está emparentado con la familia McKinley. Albert Smith director de la Vitagraph, está en relación con el fabricante de armas Hudson Maxim, que tiene intereses en el negocio, etc.

Ante el éxito creciente de las películas, los comanditarios tomaron conciencia del hecho social «cinematográfico» y comenzaron a inquietarse; y junto con ellos, las gentes de iglesia, las organizaciones encargadas de vigilar el mantenimiento de la moral tradicional. Muy pronto comprendieron que el film era un medio de propaganda cuyo poder, lejos de ser despreciable, se hallaba en condiciones de rivalizar con la prensa, por lo menos en el campo de la masa más temible a sus ojos: el proletariado. Convenía, por tanto, servirse de él en el momento oportuno.

---

[4] Victorin Jasset, «Le cinéma contemporain», en *Ciné-Journal,* octubre-noviembre de 1911.

Sería ingenuo creer que al proclamar en 1917 el cine como «arte del pueblo», Lenin fue el primero en captar la posibilidad de acción del film sobre las masas; y sería igualmente ingenuo pensar que los primeros films de propaganda social fueron los films soviéticos. Los americanos lo habían comprendido mucho antes. Pero para utilizarlo en un sentido muy diferente. Y no fue la casualidad lo que llevó a Stuart Blackton a iniciarse en la carrera cinematográfica rodando *Rasguemos la bandera española*, en 1898, en el momento de la guerra de Cuba.

En 1901, nada más terminar McKinley de fortalecer la organización económica del país contando con la omnipotencia de los trust, las manifestaciones populares ponían de manifiesto su carácter amenazador para el orden y la seguridad. No convenía, por tanto, permitir a algunos artistas o a determinados espíritus liberales alzarse contra los principios que aseguraban la hegemonía capitalista, tal como Porter había hecho —con bastante timidez, todo sea dicho—, mostrando a los pobres como eterno blanco de la injusticia social.

Los financieros decidieron, por ello, utilizar el cine para retrasar cuanto fuera posible una evolución que consideraban peligrosa, y de la que el asesinato de McKinley había sido uno de los signos precursores.

Para ello, era preciso representar la vida bajo una luz conforme con la moral tradicional, convencer al pueblo del buen fundamento de los principios de que era víctima. Había que adormecer su razón, alejarle de las realidades inmediatas o prestar a éstas virtudes ilusorias, adecuadas para reconfortarle y hacerle considerar vanas las menores tentativas de transformación social.

Al nombrar a Edwin Porter director general de los nuevos estudios Edison, Gilmore apenas tuvo que trabajar para convencerle de cambiar la orientación social de sus películas. Porter se sometió con tanta mayor facilidad cuanto que se trataba menos de cambiar de ideas que de método. No se trataba de presentar a los ricos bajo una luz favorable ni de otorgar a los poderosos un marchamo de santidad. Al contrario, era preciso mostrar la riqueza como nefasta o inmoral, y «tejer una corona de rosas sobre la frente laboriosa de los trabajadores»; ilustrar máximas como la de que «la riqueza no da la felicidad»: *The need of gold;* «una choza y un corazón valen más que un palacio solitario y helado»: *More precious than gold;* «más vale ser pobre y bueno que rico y vicioso»: *Plain Mame;* «la fortuna ilícita sólo puede llevar al desastre y a la vergüenza: *The Livingstone case*, etc.

Sin embargo, Porter, secundado por Searle Dawley, no tardó en orientar la producción Edison hacia los films de aventuras, las anécdotas históricas y los cuentos legendarios. Fueron las *scenes of true life* lo que contribuyó más ampliamente a esta propaganda, ya que de hecho la serie había sido pensada con esta intención. Cada película se convirtió pronto en una especie de prédica circunstanciada.

No sólo la riqueza es un milagro: *All that glitters is not gold*, sino que los ricos son egoístas, avaros e inmorales: *The miser's fate*, *The money lender* y la justicia inmanente dispara contra ellos a veces sus rayos vengadores: *The money king*. Sólo los humildes tienen la conciencia tranquila; los ricos son perseguidos por su oro: *The dream of Dan McGuire*. De este modo se esperaba debilitar en el espíritu del pueblo ciertas ambiciones «peligrosas e inmorales».

Los políticos de ideas avanzadas no podían ser más que oportunistas turbios y corrompidos. La organización del trabajo era mostrada como sospechosa. Se debía convencer al público de que los obreros que seguían a los líderes del proletariado seguían a estafadores que sólo buscaban satisfacer sus intereses personales. En *Pete wants job*, Pete, que ha tenido diversos empleos sin éxito, se interesa por la política. Fomenta las huelgas. Escuchado, seguido, pronto se hace poderoso, dirige un sindicato y obtiene la situación más envidiada. Pero convertido en ministro, deja caer sin importarle un comino a quienes le han permitido acceder al poder.

Había que inculcar en el espíritu del pueblo que los trabajadores no tenían más derechos que aquellos que les concedían sus patronos. Las huelgas, inspiradas por agitadores a sueldo del extranjero, no llevaban sino a la ruina: *An anarchist*, *The grafter*, *The loafters*.

En *Capital versus labor*, la hija de un industrial es cortejada a un tiempo por un joven oficial y por un joven pastor protestante. La muchacha duda sin saber a cual de los dos entregar su corazón. En la fábrica estalla una huelga. Los huelguistas, enardecidos por los agitadores, se dirigen hacia la casa del patrono. El oficial, que se encuentra allí, marcha en busca de la ayuda de su regimiento. Pero la multitud se acerca a la casa, rompe puertas y ventanas, destroza los muebles y amenaza a padre e hija. Cuando la horda, en el colmo del furor, está dispuesta a matarlos, el pastor penetra en la casa, impone silencio, convence al patrón y a los obreros, obtiene el perdón para éstos y hace las paces. Al mismo tiempo gana el respeto del industrial y el corazón de la joven.

O dicho de otro modo: se gana más con dulzura que con violencia: el capital acepta las reivindicaciones de los trabajadores si son planteadas con calma y con respeto: los conflictos entre patronos y obreros pueden ser resueltos mediante la imparcial intervención de la Iglesia y gracias a la generosidad de los patronos.

Se esfuerzan, además, en rehabilitar a los rompehuelgas sin atacar de modo decidido la solidaridad obrera. Con *The fox is not a coward*, nos hallamos en plena huelga: los compañeros sindicados han abandonado el taller. Sólo un obrero se decide, tras mortales angustias, a reincorporarse al trabajo. Sus ideas de solidaridad profesional no se han doblegado, pero no puede soportar que su esposa, reducida a la miseria, haya tenido que empeñar su alianza, última esperanza de la casa. Por tanto, regresa al taller para salvar a sus hijos hambrientos. Y, entonces, es excluido de los controles del sindicato: es un esquirol al que el sindicato ha puesto en la lista negra.

Objeto de las burlas de todos, insultado, golpeado, sigue siendo blanco del desprecio general cuando la huelga termina. Cierto día se declara un incendio en la fábrica y el esquirol se comporta como un héroe. Salva de una muerte segura a uno de sus compañeros de taller, al mismo precisamente que le perseguía con su odio, y muere en ese gesto de rehabilitación. Sus hijos son adoptados por el sindicato que honrará en el futuro su memoria, porque el esquirol no era un cobarde.

Sin embargo, las *scenes of true life* se dedicaron especialmente a defender la moral burguesa y a ilustrar las virtudes familiares.

El matrimonio debía ser venerado como una institución divina. El divorcio era inadmisible y las situaciones dudosas en ningún caso debían ser consideradas motivos de conflicto. La mujer era mostrada dócil y obediente. Su puesto estaba en el hogar y su papel consistía exclusivamente en ocuparse de los hijos y en preparar excelentes comidas. El té de las cinco y el pastel eran el símbolo del bienestar y de la dicha conyugal. En casos de litigio, la mujer aceptaba la situación y esperaba tranquila y pacientemente la vuelta del marido, la cual siempre ocurría por la gracia de Dios. Los celos del marido no conducían más que a la desgracia: *Jealousy and the man*, y el triángulo conyugal era consecuencia de la intrusión de una aventurera o de una mujer de mala vida: *Madonna of the streets*, *Toys of fate*; a veces, de una amiga celosa, arrepentida al final de la película y perdonada como se debe: *His wife's devotion*, *Love and the law*. Las tentaciones y los motivos de conflicto sólo podían venir del exterior.

El amor jamás era mostrado como una expresión sexual, sino sólo y exclusivamente como una especie de comunión espiritual. Se lo situaba en el mismo plano que el amor filial, el amor fraternal y el amor a la patria. Todos estos amores conjugados llevaban al camino de la dicha, mientras que el gusto por el riesgo y la aventura era motivo de desventura.

Por lo demás, el amor no era indispensable para asegurar la felicidad de la pareja. Lo indispensable era la igualdad social, el valor del marido, la docilidad y castidad de la esposa, y su mutuo respeto. La virtud y el trabajo eran las virtudes primordiales: por un lado la dote, por otro la situación. Nada de casamientos desiguales, que sólo podían llevar a la ruina del hogar.

Her romance, contaba la tragedia de una joven que se casaba, contra la opinión de sus padres, con su profesor de música, de más edad que ella. Su vida difícil y muy pronto miserable (la familia se había negado a dotarla) desembocaba en la desunión de la pareja. *In the fire light* mostraba a una joven campesina que abandonaba a su familia para seguir a un hermoso forastero que le había prometido el matrimonio y la vida fastuosa de la ciudad. Pero no tarda en ser abandonada. Su hermano, que ha venido en su busca antes de que se precipite en el barro, la devuelve arrepentida al hogar familiar.

La responsabilidad de los padres ante sus hijos, los peligros de una educación muy libre y, sobre todo, las consecuencias de la desobediencia filial eran los temas esenciales. El divorcio y la separación no aparecían más que para subrayar las consecuencias desastrosas que provocaban en el futuro de los hijos: *Driven from home*. Y las relaciones extraconyugales sólo para describir el calvario de las madres solteras: *Leah Klesna*, o la difícil vida de los hijos naturales, disminuidos por su estado civil: *The foundling*, *Evil that men do*, *The love of Chrisanthemum*. Los matrimonios consanguíneos o contraídos con alcohólicos eran contemplados desde idéntico enfoque: *The drunkard's child*, *Stage struck daughter*.

Sin embargo, cualquiera que fuese la falta cometida, el ser humano podía siempre recuperarse y comenzar una vida mejor: *The way of a transgressor*, *The lost sheep*, *From out the shadow*. Por regla general, el hombre culpable encontraba el buen camino gracias al amor de una mujer abnegada: *Salvation Sal*, *Honor of the family*; o de un hijo: *Child as benefactor*, *The convict's child*.

A veces se abordaba el trabajo de las mujeres de condición humilde: *Nellie, the beautiful housemaid*, *Nellie the model*, *Bertha, the sewing machine girl*. Pero siempre era para mostrar a la mujer incapaz de asumir un trabajo que no estaba hecho para ella. *The road to happiness* contaba las aventuras de una camarera de restaurante que caía enferma a consecuencia de las fatigas del servicio. Encontraba la felicidad casándose con el hijo del granjero a cuya casa había ido a convalecer. Sin embargo, no fueron olvidados los actos de heroísmo femenino. A veces se aprovechaba un film que refería algún acontecimiento sensacional, por ejemplo, un naufragio, un incendio, un descarrilamiento: *The land beyond the sunset*, *The lighthouse keeper's daugther*, etc.

Estos dos últimos films fueron producidos por Edison. La Selig contaba las hazañas en la jungla de un explorador femenino, felizmente socorrida por un hombre: *Adventures of captain Kate*. Todas las películas americanas de este período (1908-11) seguían directrices análogas. Las *scenes of true life* fueron los únicos modelos del género, y Griffith contaba las mismas cosas, quizá bajo aspectos más trágicos.

The rocky road refiere la historia de Ben Cook, hombre inteligente y enérgico que un buen día abandona su hogar. Llega a una lejana ciudad y encuentra un empleo en un gran molino. Su mujer y su hija parten en su busca. Tras muchas aventuras, la niña, a cuyas necesidades la madre no puede subvenir, es adoptada por otra familia. Los años pasan. El padre se ha convertido en un rico industrial y, como por azar, emplea como secretaria suya a su propia hija. Se enamora de ella y va a casarse. La madre se entera casualmente del hecho. Se precipita, llega a la iglesia en el instante fatal, revela la atroz verdad y cae muerta entre los brazos del marido.

En *The face at the window* un joven se casa con una modelo de artista, contra la voluntad paterna. Pronto la vida se torna imposible, dado que cada uno de los esposos posee una educación, ideas y concepciones distintas. Pese al nacimiento de una hija, el hombre abandona el hogar y se marcha a vivir con otra. La niña crece. El día de su matrimonio, por la ventana aparece el rostro de un vagabundo. Le hacen entrar. Se reconoce entonces al padre que, por un instante, contempla el cuadro familiar, acepta una limosna y se va[5].

---

[5] Este tema, levemente modificado, puede encontrarse en muchos films mudos o hablados: *Thunder mountain* (1919), *Stella Dallas* (mudo [*Y supo ser madre*], 1926; sonoro, 1937), *The way of all flesh* (1927), etc.

Cuando Taft sucedió a Theodore Roosevelt en la presidencia de los Estados Unidos (1908), la orientación hacia el aislacionismo tuvo numerosas repercusiones cinematográficas. La propaganda jugó su papel en la pantalla de igual modo que en todas partes. En la Edison Co., Edwin Porter y George A. Lessey recordaron diversos momentos de la epopeya nacional: *Stars and stripes*, *The star spangled banner*, *The birth of the star spangled banner*, *The battle of Lexington*, etc., mientras que en la Biograph, Griffith, al ilustrar con *The battle* un episodio de la guerra de Secesión, rodaba su primera obra maestra. Y también la Vitagraph dio testimonios de su ardor por servir a los intereses del país. Al mismo tiempo que Van Dyke Brooke y George D. Baker, que trabajaban en las *scenes of true life*, Stuart Blackton y Larry Trimble glorificaban América, tierra de libertad, bordando el conocido tema: «recoged alfileres y seréis millonarios»: *The best man wins*, *From cabin boy to king*, *A self made hero*, etc.; en especial exaltando la bravura y el patriotismo con ocasión de alguna hazaña heroica: *George Washington under the British flag*, *Old glory*, *Red cross martyrs*, *The battle hymn of republic*, etc.

Como el servicio militar era facultativo y se precisaba un ejército fuerte y bien entrenado, se mostraba la vida militar como un lugar de placer o como un descanso deportivo: *A day with the soldiers boys*, *The girls in the barracks*, *The sailor's sweetheart*, *Hero from West Point*: «Alistaos en la marina y viajaréis por cuenta del gobierno», «Alistaos en el ejército y os beneficiaréis de las ventajas de la vida al aire libre», eran los eslóganes de estas películas que exaltaban el coraje y la lealtad del soldado americano.

Las tendencias políticas del momento pueden leerse a través de muchos films: En 1913, la Universal rueda *The money king*, que se alza contra los fabricantes de armas: un fabricante de municiones maniobra para hacer fracasar la conferencia de la paz, durante una supuesta guerra balcánica, para proteger sus contratos y salvaguardar sus beneficios y su industria.

En 1915, parcialmente financiada por Hudson Maxim, la Vitagraph rueda *The battle cry of peace* sobre un guión de Hiram Maxim. El aislacionismo wilsoniano —a punto de cambiar por causa de la guerra europea— exige un Estado poderoso y fuerte: es preciso fabricar municiones para armar a los Estados Unidos y prevenir un eventual ataque, etc.

Ya volveremos sobre este aspecto propagandista que jamás ha dejado de manifestarse en el cine americano; también volveremos a hablar de que los films constituyen un testimonio flagrante de las condiciones sociales que les vieron nacer y que siempre, en mayor o menor medida, los determinan.

Tras esta ojeada bastante reveladora, lo importante en este momento es confirmar que si estas breves películas fueron realistas —por lo menos aparentemente— con el propósito determinado de convencer, lo fueron gracias a nuevos métodos, y lograron que la evolución del cine diera un salto considerable. Sin duda se trataba de «verismo» más que de realismo —puesto que lo real estaba falseado en su base—, pero estos dramas simplistas, referidos como si se tratase de un suceso captado en vivo, daban el pego y pasaban ante los ojos de todos por escenas *vividas*. Su psicología ficticia, que se beneficiaba del realismo aparente de los hechos, pasaba por auténtica con tanta mayor facilidad en cuanto que la impresión de verdad aumentaba gracias al arte completamente nuevo del montaje, y gracias a la interpretación de los actores, que se esforzaban por actuar como si estuvieran realizando un hecho cualquiera de la vida cotidiana.

Aun hoy día, al ver algunas de esas películas, nos sentimos confundidos (si nos trasladamos a la época) por el sentido del detalle y de la exacta observación. La autenticidad del marco hacía parecer verdadera la torpe ficción del melodrama, porque todo parecía ocurrir naturalmente, y porque el público, que salía del mundo artificioso y teatral de otras películas, entraba por intermedio de estos films en contacto con la vida.

No afirmaremos nosotros, como hace Georges Sadoul[6], que la Vitagraph se adelantó a Griffith en el empleo del montaje jugando con la variedad y la multiplicidad de planos, por la simple razón de que si las primeras *scenes of true life* fueron rodadas en diciembre de 1907 (con anterioridad, por tanto, a las primeras de Griffith), el primer film notable de la serie, *The broken violin*, data de noviembre de 1909. Y para esta época, las pequeñas obras de Griffith habían introducido ya tales procedimientos. Los esfuerzos de Griffith, Blackton, Van Dyke Brooke, George D. Baker, fueron simultáneos; según toda evidencia, debieron influirse mutuamente. Sería completamente inconsecuente atribuírselo a Griffith; pero también lo sería negárselo.

Sea lo que fuere, la distancia que separa a los «Vitagraph» y a los «Biograph» del cine europeo resulta ya considerable. En el mejor momento de su carrera, Louis Feuillade, en Francia, no supo innovar más que imitándoles con retraso (serie «La vida tal como es», 1911).

Con estos breves films, la puesta en escena, los decorados y la interpretación se separan totalmente de la influencia teatral. La estructura aparente del film no tiene nada que ver con la de una pieza escénica: planos y secuencias sustituyen a los «cuadros», a los actos. Pero en su concepción, el drama sigue siendo esencialmente teatral. Bueno o malo, verdadero o falso, siempre se trata de un drama «construido», es decir, premeditado. Todo se orienta y desarrolla en beneficio de una idea preconcebida; y la moral convencional que preside semejante concepción no está pensada para arreglar las cosas. Si la forma es flexible, si la acción es vivaz, el contenido participa esencialmente del concepto de *teatralidad*, concepto que por otro lado seguirá siendo el fundamento del drama de la pantalla hasta el fin del cine mundo; incluso más allá.

En todo caso, a costa de una situación convencional, es decir, de una historia insípida, la dramaturgia del film consiguió una libertad de movimientos desconocida hasta entonces; y pese a la teatralidad pura, el drama *construido* es siempre preferible a la ausencia de construcción de los antiguos temas.

Sin embargo, la brevedad de estas películas impide otorgar a las situaciones un desarrollo tal que, a su vez, puedan dar el pego adquiriendo un aspecto no previsto de antemano. La libertad aún no estriba sino en la forma.

La primera preocupación de los productores independientes (que tenían que luchar contra el trust Edison y se esforzaban por ganar el mercado del film ganándose al público) fue, por tanto, aumentar cuanto fuese posible la longitud del espectáculo, referir una historia lo menos moralizante que se pudiese y dar a los acontecimientos las fluctuaciones mismas de la vida.

Por desgracia, el cine no se hallaba suficientemente maduro para desarrollar psicologías, para trazar arabescos sutiles en torno a situaciones complejas. Nuevamente la acción siguió las huellas del drama. El primer film americano de largometraje (900 m) fue *The life of Buffalo Bill*, rodado por Pierce Kingsley y William Kraft para la Powers Pictures en junio de 1910. Pearl White hacía allí su debut al lado de Paul Panzer. El espectáculo, evidentemente un western, no carecía de atractivo, pero se limitaba a referir una serie de aventuras que esbozaban diversos episodios más o menos auténticos de la vida del coronel Cody, alias Buffalo Bill. El film hubiera podido ser dos o tres veces más largo; hubiera bastado con aumentar el número de aventuras escogidas. Su éxito, sin embargo, señaló el principio de películas que alcanzaban los 1.000 metros.

---

[6] Georges Sadoul: *Histoire générale du cinéma*, vol. 3.

Cierto que algunas semanas antes la Vitagraph había lanzado *The life of Moses* en cinco bobinas (1.500 m). Pero el film había sido dividido en cuatro partes de 375 metros. Al año siguiente, *La dama del lago*, de la misma compañía, formaba un espectáculo de una hora y cuarto[7]. Pero como el público aún no estaba acostumbrado y las películas de larga duración eran excepcionales, como además eran ofrecidas en exclusiva en teatros convertidos en cine[8], diversos autores (siguiendo en esto a Victorin Jasset, que había inaugurado el género en 1909 con *Les aventures de Nick Carter*) tuvieron la idea de contar una historia que esbozara las aventuras de un héroe en una serie de breves películas, en las que cada una de las aventuras constituía un espectáculo autónomo. Tal fue el principio de los «seriales».

Tras la Selig, que abrió fuego con *Adventures of captain Kate*, en 1911, Edison lanzó una tras otra: *What happened to Mary* (julio de 1912), *Who will marry Mary?* (julio de 1913), *Dolly of the dailies* (enero de 1914), todas ellas realizadas por Walter Edwin con Mary Fuller como primera actriz. Cada mes, o cada quince días, una nueva película venía a referir nuevas aventuras, manteniendo de este modo al público en suspense durante todo un año.

El éxito fue inesperado. A tal punto que un periodista, Max Annenberg, antiguo jefe de ventas del *Chicago Herald* (de W. R. Hearst) que trabajaba para el *Chicago Tribune* (de los McCormick) sugirió a sus dueños la idea de un folletón que se publicaría coincidiendo con la aparición de las películas, que entonces salían en series semanales. La idea era ingeniosa. Fue preparada por Walter Howey, redactor jefe del *Chicago Tribune*, con la ayuda de Terry Ramsaye, publicista y periodista del

cine[9]. La Selig inauguró una vez más el género con *The adventures of Kathleen*, realizada por F. J. Grandon con Kathleen Williams como primera figura (diciembre de 1913), a la que pronto siguieron *Kim Kip Kop* (de Ralph Ince, con Florence Turner, Vitagraph, febrero de 1914) y *The million dollar mystery*, de Harold Hansel, con Florence La Badie, Thanhouser, mayo de 1914.

Hearst, sorprendido, replicó en seguida haciendo rodar un serial por Eclectic-Pathé, *The perils of Pauline*, de Donald Mackenzie, con Pearl White (febrero de 1914). El éxito fue fulminante. De una y otra parte, el tiraje aumentó del 20 al 30 por 100. Como el público hacía colas en las taquillas, todas las firmas se pusieron a producir películas por episodios, y alentados por la rivalidad, Hearst y los McCormick consiguieron muy pronto tener una firma personal: la Eclectic-Wharton y la Balboa, ambas distribuidas por Pathé, convertida entre tanto en Pathé-Exchange Co. gracias a la entrada de capital americano. Los veinte o treinta diarios del grupo Hearst, los del grupo McCormick, publicaron cada uno su folletón. Fue una riada de películas por episodios. En el año 1914 puede contarse una treintena, y más de una cincuentena en 1915, entre los cuales se hallan *The clutching hand*, *El círculo rojo*, *The laughing mask*, *Ravengar*, *El misterio de la doble cruz*, dirigidos por Louis Gasnier, Joseph Golden, Desmond Taylor, Hayes Hunter, George B. Seitz o Fitzmaurice, con Pearl White, Ruth Rolland, Grace Darmond, Mollie King, Paul Panzer, Crieghton Hale, etc., sobre folletones de Charles W. Godard, Arthur B. Reeves, Ray Stringer, Marie Corelli, Payson Terhune, etc., etc.[10].

Por supuesto, estas películas apenas hicieron algo para el avance del arte cinematográfico, pero no por ello su papel fue menos considerable. Aparte de que acostumbraban al público a ir todas las semanas al cine, contribuyendo a que el cine fuera una costumbre más, ampliaron las condiciones del drama cinematográfico introduciendo necesariamente una determinada dimensión temporal en la estructura del relato, dimensión que le prestaba un sentido; pero ya no se trataba del sentido de una obra teatral, sino del de una novela. El hecho era tan notorio que el público de la época distinguía entre las «piezas cinema-

---

[7] Es, por tanto, falso afirmar, como hacen muchos historiadores, que el primer film americano de largo metraje fue *Judit de Betulia*, rodado por Griffith en 1913 (cuatro bobinas). Fue sólo el primer film «grande» de la Biograph. Además, Griffith había rodado ya antes una trilogía (*Man's genesis, Wars of the primal tribes, Primitive man*) en tres films de dos bobinas. Es falso igualmente que *Quo Vadis* (1912) fuera el primer film que pasaba de la hora de proyección. Todos ellos son tópicos surgidos de la leyenda, no de la historia.

[8] Entre 1910 y 1912 un centenar de salas de teatro que pertenecían a los grupos «Keith-Proctor» o «Vaudeville Co.» fueron convertidas en salas de cine. Fueron las primeras salas confortables. Proyectaban en exclusiva los grandes films italianos, franceses o americanos.

---

[9] Terry Ramsaye debía convertirse, años más tarde, en el primer historiador, cronológicamente, del cine.

[10] Se encontrará la nomenclatura de todos estos filmes y de todos aquellos que citamos en esta obra con datos, títulos, etc. en la *Filmographie Universelle*, en curso de publicación por el IDHEC.

tográficas», es decir, los films habituales y las «novelas cinematográficas», es decir, los folletones.

Probablemente, la escenificación de estas películas estaba atrasada. La mayoría eran inferiores a las cosas menos importantes de la Vitagraph de 1910, especialmente porque eran realizadas de prisa y corriendo en un tiempo récord, pero la inverosimilitud desmedida de las situaciones lindaba con una especie de poesía que no escapó a los surrealistas, una poesía que era la misma del *Fantomas* de Pierre Souvestre y Marcel Allain:

> El traidor ha robado el diamante por centésima vez. Pearl le arranca la joya bajo la amenaza del revólver. Ella sube en un coche, que está trucado. Pearl se ve arrojada a un subterráneo. Durante este tiempo, el ladrón robado trata de penetrar en su casa. Sorprendido por el periodista, escapa por los tejados. El publicista le persigue, lo pierde de vista y encuentra casualmente en el barrio chino a Borgne, que ha jugado un turbio papel en el curso de los acontecimientos anteriores.
> Luego llega al subterráneo donde Pearl languidece. Va a soltarla. Pero seguido a su vez por el malhechor que acaba de escapar de él, lo pone involuntariamente en el buen camino. Y cuando tras haber hecho saltar el inmueble con un explosivo recientemente inventado, encuentra a la bella desvanecida, está maniatada y sin el diamante que le ha robado su diligente adversario.
> Aquí no hay lugar más que para los gestos. La acción sólo nos ha apasionado por las proezas. ¿A quién se le habría ocurrido discutir? No había tiempo para ello. He ahí el espectáculo que conviene a este siglo [11].

Un psicoanálisis de este tipo de películas, por otro lado, pondría de relieve la mitología de la que fueron por un instante el reflejo: una mitología popular, de carácter social, a la que debieron lo esencial de su éxito. Basta con comparar de pasada los folletones franceses: asociación de estafadores y de grandes banqueros, venganza popular, sentido de la justicia y del derecho (*Fantomas*, *Los vampiros*, *Judex*); los folletones alemanes: voluntad de poder, espíritu de dominación, reinado de los poderosos sobre el mundo (*Homunculus*, *Herrin der Welt*); o los folletones daneses: hipnosis y alucinación, poder oscuro y maléfico (*Gar El Hama*, *Det hemmelighedsfulde X*); con los folletones americanos: lucha por la posesión del trust de los diamantes o de una herencia fabulosa, arribismo integral, pruebas constantes

de donde surge la fuerza leal y triunfante gracias a la energía, al espíritu de iniciativa, a la audacia y al valor del héroe o de la heroína (*The clutching hand*, *El collar de la reina*, *The million dollar mystery*). Se descubre aquí una especie de tipología cuyo estudio en profundidad no dejaría de ser significativo, dado que su expresión se halla en el corazón mismo de la mitología popular.

Pero dejaremos esta tarea a los futuros sociólogos del cine.

Estos films, por tanto, introdujeron la *noción de tiempo*. No la duración psicológica, por supuesto, pero con ellos el «tiempo del drama» se convirtió en el «tiempo del relato», al tiempo que el desarrollo lineal reemplazaba la relativa concentración teatral.

Sin embargo, este modo de narración fracasó. Apenas fue utilizado más que en las películas por episodios para asegurar la sucesión temporal de una serie de aventuras siempre vistas y descritas «desde el exterior». Al escapar entonces la interioridad psicológica a las capacidades cinematográficas, el drama ganaba en concentración, precisión y concisión. Y sólo siguiendo este camino el arte del cine podía alcanzar algún perfeccionamiento, dado que cualquier otra pretensión se hallaba por encima de sus medios. El desarrollo narrativo del folletón marca una tentativa de liberación que no tuvo resultados porque esta extensión no abarcaba más que el vacío.

Entre 1910 y 1914, el constante desarrollo de las firmas independientes determinó el alargamiento progresivo de las películas, que pasaron de los 600 a los 1.200 metros, es decir, a una hora de proyección media. Habiendo atraído Zukor la atención, con la Famous Player, sobre las estrellas, primero glorias de la escena y luego auténticos actores de cine tras el fracaso de los actores de teatro, volvió la moda de las adaptaciones, pues estos films más largos exigían una acción dramática sostenida que en sustancia ofrecían precisamente las piezas de repertorio.

Ahora bien, para escapar a la estructura escénica, y so pretexto de realismo, se llegó a «desarrollar los intermedios», como se dice en el lenguaje del oficio, a dar tanta importancia a los segundos planos de la intriga como a sus resortes esenciales. De ahí una construcción lánguida, indecisa, una ausencia total de relieve dramático y unas longitudes interminables para no mostrar la mayoría de las veces más que cosas inútiles. El suceso dramático, meta y fundamento de la obra, se ahogaba en un desleimiento inconsistente.

---

[11] Louis Aragon: *Anicet ou le panorama*, París, NRF, 1924.

Vinieron entonces las primeras grandes películas de Thomas Ince[12]. Trabajando para una firma independiente, la New York Motion Pictures, había formado un grupo productor llamado «Kay Bee» (transcripción fonética de las iniciales de los socios, Kessel y Bauman). Instalado en el oeste, en el valle de San Fernando, en los alrededores de Hollywood, su ambición consistía en realizar westerns, dramas y comedias empleando los decorados naturales de la región.

Volviendo a adoptar los principios de las *scenes of true life*, pero en mayor escala y sobre temas menos convencionalmente melodramáticos, se esforzó por establecer una especie de equilibrio entre la forma y el fondo, entre los medios de expresión y las necesidades dramáticas de la historia, imponiendo a ésta valores y exigencias semejantes a las de la dramaturgia clásica.

Como los directores de la Vitagraph, Ince se aleja de la puesta en escena teatral. Pero recurre a la dramaturgia como fuente de una estructura que, sin embargo, escapará a cualquier aspecto y a cualquier forma de representación *escénica*.

Su obra, que puede considerarse como complementaria de la de Griffith, aparece por tanto como una especie de «dramatización» de lo real en el seno de lo real mismo.

Casi por necesidad, Griffith se vio llevado a crear un lenguaje que le permitía expresarse a la medida de su genio. Sus temas no fueron primarios ni simplistas, al principio de su carrera, salvo en la medida en que sólo podía significarse a través de formas en sí mismas primarias y simplistas. Gracias a su constante desarrollo, Griffith alzó siempre el tono y expresó —al menos hasta su apogeo, en 1919— ideas cada vez más ambiciosas: sus debilidades eran conceptos algo superados y esquematizaciones excesivas, más determinadas por las trabas formales de un medio aún en gestación que por las capacidades receptivas del auditorio de la época. No obstante, por el hecho de haber creado su propio lenguaje, este lenguaje, en razón misma de su novedad, parecía hallarse siempre a remolque de las ideas para cuya expresión se hallaba concebido. A excepción quizá de *El lirio roto* y de *Pobre amor*, que son sus obras más acabadas, su films más ricos y más complejos, como *El nacimiento de una nación* e *Intolerancia*, pecan por una falta de equilibrio constante entre la forma y el fondo. Por notable que sea, la forma, aún precaria, se muestra incapaz la mayoría de las veces de dominar los inmensos temas que se le exige expresar.

Ince, que viene después, beneficiándose de sus descubrimientos y limitándose a aplicarlos con cuidado, procedió, si puede decirse, en sentido inverso. Aceptando la forma conseguida y sin tratar de perfeccionarla, no consideró de los medios de que disponía más que aquellos que le permitían expresarse claramente con la sola ayuda de la imagen animada.

Pese a un vocabulario bastante extenso en ese instante y a una sintaxis elocuente, era todavía imposible significar caracteres un poco complejos, sugerir matices sutiles. Los menores repliegues de conciencia necesitaban el empleo de numerosos subtítulos explicativos. Pero utilizar las imágenes para ilustrar unos subtítulos, que por sí mismos hacían avanzar la acción, evidentemente, no era hacer cine.

En las malas películas los subtítulos eran tan numerosos que hablar en ellas de continuidad no tendría sentido alguno, pero en las menos malas sucedía que el subtítulo era necesario para traducir un diálogo. Se cortaba entonces por lo sano para intercalarlo en la continuidad del plano. Al rodarse el film contando con la existencia de títulos, la imagen que seguía a uno de ellos no concordaba con la que le precedía; debía ser así porque el subtítulo ocupaba el lugar de los sucesos que iban a desarrollarse en ese mismo tiempo. Resultaba, por tanto, imposible suprimirlo so pena de dar un «salto». Ince y sus colaboradores colocaron siempre los subtítulos *entre* los planos, de tal modo que su eventual supresión no determina más que un cambio de plano normal. Sin embargo, para limitar su número, Ince se contentó con desarrollar situaciones claras e ideas generales, corriendo el riesgo de parecer en ocasiones sumario. Limitó los subtítulos a un papel indicativo, sin utilizarlos para otra cosa que para relacionar las secuencias y situar los acontecimientos; sin despreciar las razones psicológicas, trató de colocar sus personajes en situaciones tales que los matices resultasen inútiles para la comprensión de su drama. Sugirió su evolución mediante saltos dados en el tiempo, permitiendo al espectador suponer las causas de la evolución, mostrando sólo las consecuencias; de todos modos siempre prefirió poner en escena personajes definidos por sus actos en un conflicto breve y bien limitado.

Era preciso conducir el relato con la suficiente flexibilidad como para que el espectador tuviese la impresión de ver un documento captado en vivo, por lo menos una «imagen» de la vida, antes que una intriga fabricada con fines demostrativos. Al volver a dar al film un esqueleto indispensable, no había por qué perder las ventajas del cine, ni sus capacidades para captar la vida «en el seno de la vida misma».

---

[12] Los dos hermanos de Thomas Ince, John, el mayor, y Ralph, el menor, también fueron directores. Ralph realizó gran cantidad de films de aventuras —especialmente marítimas— y John no cuenta más que con unos pocos films válidos en su activo. Conviene no confundirlos.

Como los desarrollos psicológicos no eran interesantes más que en la medida en que permitían comprender los móviles que animaban a los personajes, y estándole prohibido el análisis, Ince orientó por tanto todos sus esfuerzos hacia la reducción de los hechos a lo esencial. Concentró el drama en torno a determinados móviles precisos, dejando en la sombra, evocados o sugeridos mediante alusiones suficientes, los segundos planos dramáticos o los tiempos débiles, suprimiendo deliberadamente todo cuanto no contribuía al avance de la acción. De este modo llegó a una concisión extrema, pero también, por fuerza, a una esquematización excesiva en sus dramas sociales.

Entre éstos, *The painted soul* (de Scott Sidney[13]) fue uno de los primeros films que supo desarrollar una tesis en una forma cinematográfica válida. La iluminación justa, la autenticidad de los decorados y, sobre todo, el carácter vivaz de los intérpretes, daban la impresión de un drama vivido. Se trata de un joven pintor enamorado de una muchacha de vida alegre que trabaja en un bar, que le sirve de modelo y que, harta de su vida aventurera, trata de rescatar su pasado. Pero la familia bien pensante del joven se opone a esta unión y la muchacha vuelve a las calles. La unión libre no era considerada y no podía serlo ante la moral oficial de la época que la rechazaba como una ofensa a la virtud. El tema puede parecer hoy día bastante convencional y melodramático, pero fue precisamente contra esta moral hipócrita y contra los conceptos estrechamente burbueses contra lo que Thomas Ince y su principal guionista, Gardner Sullivan, se sublevaron en sus películas.

Y respecto a los temas de las *scenes of true life*, el progreso realizado no era menos considerable.

Moral fabric (R. B. West, 1916) desarrolla la tesis de que quienes han accedido al poder con desprecio de las leyes y de los principios morales son precisamente los que la exigen cuando se sienten apoyados y sostenidos por ellos.

---

[13] Se sabe que Thomas Ince sólo realizó personalmente algunos de los films que produjo (más de 600 entre 1912 y 1924). Se le deben, entre otros, *La cólera de los dioses, El huracán, La batalla de Gettysburg* (en 1914); *El cobarde, El saqueador, La cruz de la humanidad* (en 1915). La mayoría fueron realizados bajo su dirección por Reginald Barker, Scott Sidney, Walter Edwards, Raymond B. West, etc. Los estilos, por tanto, son distintos pero el concepto estético, que le pertenece, domina siempre el conjunto.

Primal lure (R. B. West, 1916) se esfuerza por hacer valer los derechos de la mujer y de la joven en la «sociedad de hombres», en la que con demasiada frecuencia son víctimas de su confianza y credulidad.

Ilusión (Charles Miller, 1916) desarrolla la idea de que los apóstoles de esta moral nueva que pretende liberar a la humanidad de las convenciones mundanas o sociales sólo ponen en práctica sus teorías cuando éstas sirven a sus pasiones o a sus intereses. Cuando son ellos los que tienen que sufrir la emancipación que predican, lo denuncian como escándalo y ponen su egoísmo al amparo del respeto debido a los usos y costumbres de la civilización moderna y a los principios establecidos.

La que paga (R. B. West, 1917) defiende los derechos de la madre abandonada y del hijo natural ante la sociedad. Etc.

La influencia de las «obras de tesis», que alcanzó sus grandes éxitos teatrales durante los años 1900-1915, es patente. Hasta tal punto que en 1918, los críticos franceses, deslumbrados por la revelación de *La marca del fuego* (de Cecil de Mille, 1915), que no hacía otra cosa que aplicar los métodos de Thomas Ince, exclamaron: «¡Es casi tan espléndido como Bernstein!»

De hecho, Bernstein, Bataille, Brieux, Porto-Riche, es decir, Pierre Frondaie, Charles Méré o Kistemackers y sus émulos americanos, David Belasco, Cyrus T. Brady, Hector Turbull o Paul Armstrong, fueron los grandes inspiradores del cine de esta época.

Todas estas películas serían capaces de conmovernos aún si los personajes estuvieran más matizados. Pero con demasiada frecuencia los caracteres son forzados, las situaciones exageradas y las consecuencias llevadas al extremo. La inverosimilitud radica menos en los hechos que en la disposición de esos mismos hechos. Todo se halla orientado hacia el melodrama con el solo objeto de dar más peso a la tesis que, por esto mismo, pierde todo su crédito. El autor, preocupado por «demostrar», no sigue ya a sus personajes, los «dirige». Les asigna una conducta perfectamente definida, de tal modo que, por verdaderos que sean, siempre aparecen como «personajes-ideas» que actúan para satisfacer las exigencias de la tesis en lugar de encaminarse libremente hacia la solución de su drama.

Conviene subrayar que en 1915 el público de los cines no se hallaba apenas acostumbrado a este tipo de películas, dado que se le hablaba *con imágenes* y en absoluto con palabras. Era preciso, por tanto, apoyar, forzar todo cuanto pudiera ayudar a la expresión de las ideas. La «reducción a lo esencial» no estaba referida sólo a la construcción dramática sino también —y por necesidad insalvable— a la sustancia misma del drama.

Además, la ingenua simbología a la que en ocasiones se recurría no era la propia de Thomas Ince, ni la de Griffith, ni siquiera la del cine a secas. No se hacía otra cosa que aplicar los resultados de un arte pictórico superado, considerado aún como la manifestación suprema del arte en los medios de cultura mediocre. No era sino la traducción de los conceptos de uso corriente a través de los cuales se significa una época. Es lo mismo que releer los artículos de los periódicos del tiempo, los poemas de circunstancias de Jean Aicard o de Edmond Rostand, o que contemplar los cuadros y las esculturas de los salones oficiales de 1914.

Otra cosa muy distinta fueron los westerns, las películas inspiradas por la guerra de Secesión y ciertos dramas cuyo carácter documental es sorprendente. Por ejemplo, *The Italian* (de Scott Sidney, 1914). La película mostraba a un emigrante recientemente desembarcado en Nueva York que tenía que ocuparse de su familia y que, pese a la falsedad de un americano que no pensaba en otra cosa que en embaucarle, conseguía hacer valer sus derechos y encontrar un pequeño puesto entre los vendedores ambulantes de Brooklyn. El prólogo, que transcurre en Venecia, entre los gondoleros, huele a cartón piedra, a pacotilla, a los disfraces del viejo cine, pese a algunas observaciones no carentes de humor. Pero desde el momento en que nos trasladamos a Nueva York, a las calles de Brooklyn, todo cambia. Entonces es la verdad, la autenticidad irritante de lo real «captado en vivo». Determinadas secuencias anuncian ya la *Avaricia*, de Stroheim, y otras, sobre todo aquellas en que el emigrante vaga por la calles a la busca del hombre que le ha engañado, hacen pensar en un *Ladrón de bicicletas* que hubiera sido rodada treinta años antes del film de De Sica.

En los westerns no se trata ya de oponer seres de condiciones sociales diferentes o de enfrentarlos a las leyes que les oprimen, cosas todas que exigen matices, sino de enfrentar individuos en un drama breve, violento, brutal, en jugar con las relaciones de estos individuos con el medio en que se desenvuelven, en exaltar los sentimientos frustrados, pero poderosos, mediante un acto ejemplar.

De este modo, mientras los dramas sociales se estructuraban según un planteamiento cercano a la obra teatral de tesis, los westerns y los episodios de la guerra de Secesión se acercan a la novela corta, al poema incluso. Como se sabe, a la inversa de la novela, el poema —por supuesto, el poema narrativo— debe limitarse a hechos precisos, a una acción lineal, y poner en escenas héroes fuertemente caracterizados (Masferer, Rolando, Sigfrido, etc.), puesto que todo su valor se encuentra fuera de la anécdota, en la transposición de los hechos, en la cualidad del verbo, en el ritmo de la prosodia. Todas ellas cualidades *formales*, de las que las notaciones, el movimiento dramático y el ritmo de las imágenes se convierten aquí en algo equivalente.

El drama sirve de pretexto para la evocación de un «clima». Se esfuerza en hacer surgir caracteres a los que la brevedad de la acción, la concisión del relato confieren un brillo particular allí donde quizá careciesen de interés en caso de que se quisiese, debido a un desarrollo inoportuno, profundizar la psicología. El film no desarrolla más que circunstancias trágicas. Los individuos son menos interesantes que su drama y no toman conciencia de lo que en realidad son más que gracias a éste.

Así, al insistir en el papel condicionante del medio, al hacer del paisaje el personaje principal del drama, Ince consigue un examen que confiere grandeza trágica a algunos de sus westerns. Pone en ellos una poesía que hasta entonces jamás había aflorado a la pantalla, una poesía que ni siquiera se podía sospechar del cine; una fuerza lírica debida la mayor parte de las veces al modo de expresar o de sugerir, a la constante valorización del detalle justo, a una manera que se afirma aquí como el fundamento de un lenguaje.

La superioridad de estas películas que mezclan con fortuna el mito y la realidad, lo imaginario y lo auténtico, y de las que algunas no han envejecido, reside sobre todo en las notaciones que adquieren una resonancia singular, como las palabras en el poema. Son los pequeños hechos señalados de pasada, los acontecimientos secundarios que aclaran la acción; y el drama no parece tener otro objetivo a veces que suscitar esas imágenes que lo transfiguran. Como señalaba ya entonces Louis Delluc: «No están las notaciones visuales colocadas al lado de las notaciones psicológicas: ambas son potenciadas a la vez por un impulso que es la poesía misma.»

Puede decirse que la intención moral premeditada y fabricada de los films de tesis queda sustituida aquí por algo que no ha sido *querido*, sino que se revela en el transcurso del film, un algo de que el autor tiene conciencia y *con lo que él compone*, pero que no ha sido artificialmente compuesto. De este modo, este lado vivo, esta verdad inmediata y sensible, que *se suma* a la intención y que les estaba negada a las demás películas, aparecía en éstas en toda su fuerza y con todo su nuevo esplendor.

Es —por ejemplo— un arroyuelo espejeando al sol al fondo de un valle grandioso y tranquilo, mientras en la orilla, un poco más allá, *se sabe* que dos hombres disputan y se entregan a un combate sin tregua. Tras la lucha, cuyo resultado se ha cuidado el director de no comunicarnos, el caballo de uno de ellos vuelve sólo. De la silla arrancada cuelga una cantimplora, un revólver a medio salir de una funda a medio abrir... y el saco de oro, motivo de la lucha fatal.

En algunos de estos films, en los más bellos, hay una especie de idealismo sombrío y desesperado. Hallándose todos los sentimientos en estado bruto, se presenta el drama en su desnudez feroz, la tragedia estúpida, la vida echada a vuelo para recoger sus frutos más bellos y no cosechar finalmente sino una vanidad más o la nada.

Entre los primeros westerns de William Hart, los más sorprendentes fueron *Bad luck of Santa Iñez* y *The fugitive*, rodados ambos en 1914, según novelas cortas de Bret Harte[14], por Reginald Barker y Cecil Smith.

El primero refiere la historia del jefe de una banda que baja de las montañas con sus huestes fuera de la ley. Atacan una diligencia, devastan una pequeña aldea del *Far-West*, saquean el *saloon* del lugar, violan a las muchachas y se marchan como habían venido, no sin haber realizado una razzia de envergadura en los ranchos de los alrededores. El fugitivo, sin embargo, llevará el recuerdo de una mujer —una bailarina del bar— que se ha entregado libremente a él para evitar peores catástrofes y salvar, al menos parcialmente, los bienes de la comunidad.

La segunda de estas películas pone de manifiesto ya las cualidades de la novela, breve y poética:

Río Jim, jugador y malvado, se enternece ante una bailarina de cabaret. La protege contra las osadías de un grupo de mexicanos borrachos. Conmovida y sorprendida por esta magnanimidad repentina, ella le ofrece la rosa que lleva en su blusa. Sin embargo, durante una partida de cartas, un hombre muere. Viene a continuación un altercado y Río Jim deja a un hombre muerto. Ayudado por la bailarina huye, pero no juzgándose culpable vuelve sobre sus pasos y espera al *sheriff* en su casa. Este llega y le detiene. Los dos hombres van a la población vecina,

---

[14] Bret Harte fue, con O'Henry, uno de los más notables autores norteamericanos de novelas cortas de finales del siglo pasado. Le llamaban «el Maupassant del Far West».

para que el *sheriff* ponga al culpable en manos de la justicia. Al atravesar el desierto, son atacados por un grupo de indios. Ambos defienden con ahínco su vida. Al día siguiente se encuentra a los dos hombres muertos: Río Jim, sonriente, mantiene la rosa entre sus dedos.

Estos esbozos debían abocar a *The Aryan* [*La mujer que mintió*], de R. Barker y Cecil Smith (1916), primera de las obras maestras del género:

Río Jim, hombre de las praderas, regresa con su cinto repleto de oro. En el primer *saloon* de la primera aldea en que penetra, los estafadores encuentran en este cándido coloso una presa fácil. Una «especialista» seduce al ingenuo gigante, le emborracha, le obliga a jugar. Al despertarse a la mañana siguiente con la boca reseca y la garganta como un estropajo, Río Jim comprueba que está arruinado; en ese mismo instante se entera de la muerte de su madre, que le había sido ocultada la víspera para que no abandonase la ruleta. Ebrio de furor, se precipita hacia la ramera que le ha engañado, mata a su amante, la vapulea a ella y luego, poniéndola de través en su caballo, pica espuelas y retorna en tromba hacia el interior.

Los años han pasado. Río Jim, que ha reducido a la esclavitud a la antigua estrella de casino, ha conservado en su corazón de hombre sencillo y pronto a las generalizaciones el desprecio por las mujeres e incluso por toda su raza. Convertido en jefe de una horda de bandidos de todos los colores, asalta caravanas, vive de la rapiña y siembra el terror por doquier.

Cierto día, el jefe de una caravana de emigrantes y de buscadores de oro que se ha extraviado viene a pedirle ayuda y protección. Río Jim que sabe cumplir su venganza, se niega a socorrer a sus hermanos de sangre, no da siquiera agua para los niños; es más, hace raptar a las mujeres para entregarlas a sus huestes. Pero una joven se atreve a penetrar sola en el campo de los aventureros para pedir gracia para sus acompañantes. En principio el jefe la reprende ásperamente, se ríe de ella, se niega a dejarse enternecer. Sin embargo, la pobre niña no se desalienta. Persevera y suplica al malhechor en nombre de su raza y de la simple humanidad. Río Jim, en medio de sus mestizos de rostro patibulario, tiene de pronto la revelación de su deber. Con peligro de su vida, salvará a las mujeres blancas, suministrará provisiones a la caravana y él mismo se encargará de ponerlos en el buen camino. Luego, sin aceptar agradecimiento, tras un último adiós, el hombre de las praderas se interna solo en su desierto.

Ya puede suponerse todo el partido que los autores sacaron de este drama. Sin tener en cuenta los detalles que de pronto adquieren un sentido trágico, como el cubo de agua en que Río Jim bebe con un cazo mientras se niega a socorrer a la caravana sedienta. La mirada de Bessie, el agua que espejea, la actitud de Río Jim: en esos planos hay toda una tragedia reunida en un solo cuadro con un primer plano, el agua. A cada instante surge una nota semejante que viene a enriquecer la síntesis impresionista con un gesto *esencialmente descriptivo.*

Porque conviene destacar que en Ince el detalle significativo no queda jamás «decantado» como en Griffith. El primer plano que aísla el detalle, con objeto de no retener de él más que su carácter de *signo* momentáneo, sólo puede aplicarse con éxito en un film épico o en el análisis subjetivo; en todo lo que en mayor o menor grado tienda a transfigurar simbólicamente lo real. Ahora bien, Ince no por ello deja de ser objetivo. En sus películas, donde se trata de subrayar lo *inmanente* con mucha mayor fuerza que lo *trascendente*, se utiliza *lo que dicen las cosas*, y no *lo que se les hace decir*. El detalle significativo es captado con el universo de que forma parte. Su valorización depende única y exclusivamente de la situación privilegiada que le ha sido concedida.

Lo cual no quiere decir que, aquí, el significante sea coextensivo al significado, sino que el sentido es inmanente a las cosas mismas, que el sentido se desprende espontáneamente de ellas.

O diciéndolo con mayor sencillez: Ince *no significa*, sino que *expresa.*

En efecto, la «significación» desemboca en el concepto, no en las cosas: se *significan ideas*, se *expresas cosas*. Ahora bien, en Ince, el objeto que toma valor de signo se convierte siempre en el signo de una realidad concreta inmediatamente sensible y *comprendida en los límites mismos del drama*. El símbolo jamás va más allá de los hechos. No se eleva (a veces) hasta el concepto más que en la medida en que los hechos mismos lo remiten a él.

Ya hemos visto que la significación cinematográfica —a la inversa de lo que ocurre en la expresión verbal— no procede de una convención. Es fugaz, constantemente diferenciada, pero siempre y por necesidad *implicativa*. Se apoya en un detalle (generalmente aislado) referido a un conjunto, y actúa por distinción y asimilación (tipo: los quevedos del *Potemkin*).

Por eso mismo, al basarse en un hecho concreto, desemboca en una *idea* que supera de modo singular el acto o el objeto

que la sugiere. Es, por tanto, normal que la «significación» sea elemento básico de una forma de lenguaje que tiende a magnificar, a engrandecer los acontecimientos: el lenguaje épico, el lenguaje de Griffith o el de Eisenstein.

Por el contrario, la «expresión» es generalmente **global, continua**. Depende de las cosas mismas, se apoya en las cosas y no sobrepasa su sentido inmediato más que para repercutir sobre el drama de que forman parte. La implicación en este caso es siempre concreta: es la implicación de las cosas sobre las cosas, de los actos sobre los actos, de los hechos sobre los hechos, de todas las relaciones posibles entre las cosas, los actos y los hechos, pero en modo alguno de las cosas, los actos o los hechos sobre las ideas.

Cuando William Hart bebe en el cazo ante la joven a la que se niega a socorrer, la significación subyacente no supera el acontecimiento al que tal acto se refiere. Ninguna idea, ni siquiera aquellas que pueden estar motivadas por una situación semejante, que las resume y las *expresa*, queda aquí sugerida. En lugar de ir siempre, como en la epopeya, de lo particular a lo general, se queda en lo particular de un drama único y preciso. No se supera el hecho concreto. El concepto es inmanente a las cosas mismas; las caracteriza, pero sin trascenderlas[15].

Nos hallamos, por tanto, y con toda exactitud, ante el lenguaje del autor de narraciones, si no exactamente ante el del novelista. El lirismo, cuando existe, no se debe más que a tales hechos o a sus incidencias inmediatas: en modo alguno a cualquier extrapolación ética o metafísica.

Con Ince, pues, el film no sólo se aleja definitivamente de la «puesta en escena», sino incluso de la *estructura teatral* del drama. Ince rechaza la construcción dramática propia de la representación escénica para sustituirla por una construcción adecuada a la expresión cinematográfica. Podemos decir, por tanto, que él fue el verdadero creador de la dramaturgia cinematográfica.

En efecto, salvo raras excepciones, todas las películas mudas de algún valor fueron construidas y desarrolladas según los principios generadores de la *novela corta*. Y lo mismo para la mayoría de los films hablados, al menos hasta estos últimos tiempos, hasta que la noción de duración novelesca apareció para desde entonces dar un sentido nuevo al film: el del *relato*, de carácter psicológico, que parece deber ser el resultado incluso de la expresión audiovisual. Pero esto sólo ha sido posible gracias a la extensión del tiempo de representación, que ha pasado de los noventa minutos a las dos, tres e incluso cuatro horas. De igual modo que no se puede escribir una novela-río en treinta páginas, tampoco se puede desarrollar una duración novelesca en hora y media de proyección. Mientras la duración del espectáculo no consiguió sobrepasar este límite, la estructura de la novela corta fue la única susceptible de otorgar al film una perfección eventual.

---

[15] Cosa que Bazin no ha comprendido, al dar este modo de expresión como único «válido». Cierto que, para él, toda imagen, al ofrecer un «en sí» esencialista, revelaría la trascendencia de lo real. No volveremos sobre esta postura metafísica con la que, por otra parte, ya hemos ajustado cuentas.

Además, para que la puesta en escena concordase con las condiciones exigidas, se hacía indispensable prepararla de antemano.

Desde 1909 se escribían guiones. La arquitectura general era resumida en algunas páginas que servían de pauta de conducta al director, pero el film era compuesto sobre la marcha según la inspiración del momento. La «curva» de la obra, su ritmo o su modelado (si es que podemos hablar de tales cualidades para las películas anteriores a 1912) eran asunto del montaje. Ni siquiera Griffith trabajaba de otro modo. Cuando se piensa que *Intolerancia*, pese a su extrema complejidad, fue rodada sin más referencia que una treintena de hojas que servían de memorándum al realizador, uno queda confuso ante la enormidad de su trabajo en el momento de la dirección.

Secundado por Gardner Sullivan, Ince fue el primero en construir una película «en el papel», en prever todas las modalidades del rodaje, en hacer lo que hoy denominamos un «guión técnico». Está fuera de toda duda que se vio obligado a ello precisamente por el hecho de que no era él quien dirigía la mayoría de las películas cuya responsabilidad asumía. Estas indicaciones eran la única garantía de que se realizase el trabajo conforme a sus exigencias. Y si, *a grosso modo*, podemos decir que Griffith fue el primero que dio al cine la noción de *montaje*, es decir, de la *significación simbólica* obtenida mediante el montaje, también podemos afirmar que Ince fue el primero que aportó la noción y la precisión del *guión*. El «guion técnico», sin embargo, no se generalizó antes del cine hablado, aunque determinados cineastas como Fritz Lang y Murnau hayan impulsado la precisión —desde 1922— hasta el punto de hacer dibujar cada uno de los planos de sus películas. La estética impresionista basada en los valores plásticos de la imagen les imponía, es cierto, semejante preparación.

Si la estructura de la novela corta es muy diferente a la de la tragedia, habremos de admitir sin embargo que la novela corta, como la tragedia, desarrolla una acción *premeditada*. Encierra las situaciones en los límites que ella se ha conferido y les impone un desarrollo consecuente a la vez con estos límites y con el sentido dramático que les quiere hacer tomar. Los individuos no son ya «dirigidos» como en la pieza de tesis, sino que los sucesos se orientan (o son escogidos) con vistas a una determinada *finalidad*. Todo se desarrolla en un sentido unívoco. Reducida sólo a aquello que puede hacer adelantar la acción, anudar o desanudar el drama, la historia sólo camina hacia su propio fin.

Estos límites plantean en ocasiones obstáculos. Pero sólo cuando la *duración* explicita los caracteres y las situaciones. El drama, nutrido de las motivaciones psicológicas que lo determinan, tiende entonces a hacer que se pongan de manifiesto: la novela corta se vuelve novela. A menos que, encorsetada por todas partes, la acción se desborde y se disloque.

Por el contrario, en la medida en que las circunstancias, concentradas en el espacio y en el tiempo, determinan un drama breve, en la medida sobre todo en que la duración no interviene más que para explicitar unos caracteres que son expuestos más que analizados, entonces esas circunstancias sirven de apoyo que asegura el rigor y la perfección de la obra. Al ser inabordable la duración psicológica, debido al tiempo de representación de las películas mudas, debido igualmente a su mudez, resulta evidente que estos límites, que incluso esta premeditación le eran indispensables. Lo cual en modo alguno quiere decir que el drama —aunque expresado visualmente— se librase de la tutela de la teatralidad.

Al hablar de drama limitado en el espacio y en el tiempo no queremos aludir a un drama necesariamente conforme con la regla de las tres unidades. Pese a la multiplicidad de los espacios, pese a la prolongación del tiempo, el drama cinematográfico no deja de ser la mayoría de las veces breve y concentrado, porque la duración no es otra cosa que una extensión temporal, un continente mucho más que un determinante.

Si tomamos como ejemplo *El nacimiento de una nación*, cuya acción se desarrolla en muchos meses[16], se comprueba que la continuidad es una serie de secuencias que son otros tantos cortes hechos en el tiempo. Se trata de «momentos» que repercuten unos sobre otros, pero el tiempo en sí mismo es y sigue siendo *conceptual*. Dado como tal, la duración es simplemente *significada*. Se comprueban sus efectos, pero jamás se sigue su desarrollo. La duración novelesca, el tiempo psicológico, no aparecerán hasta mucho más tarde. Con o sin extensión (espacial o temporal), el drama, por tanto, es siempre concentrado. Es un momento o una sucesión de momentos, un lugar, una simultaneidad o una sucesión de lugares, pero todo concurre a la expresión de un drama comprendido como manifestación de individuos enfrentados en una situación o en un conjunto de situaciones dadas.

---

[16] Y sólo fue posible conseguir un desarrollo semejante, organizado dramáticamente de una forma clara y continua, porque la obra de Griffith, que fue uno de los primeros films de muy largo metraje (1915), duraba dos horas y media.

Este marco estricto es el que exige que las circunstancias seleccionadas se equilibren, se alternen y se correspondan según una organización sabiamente concertada; el que exige que los caracteres, predeterminados en mayor o menor grado, se dirijan directamente hacia su meta; mediante esta estructura «cerrada», mediante esta dramaturgia «construida», el film (mudo o hablado), pese a su despliegue en forma de novela corta, pone de relieve la teatralidad, es decir, el concepto de tragedia entendido como principio de estética.

La tragedia clásica circunscribe el drama y deja fuera los hechos que lo han determinado en mayor o menos extensión. En lugar de seguir los acontecimientos caminando a su lado, los hechos son considerados a partir de un momento único. Lo que podría ser consecuencia de una elección aparece, por tanto, gracias a esta visión invertida (o limitada en el tiempo) como la consecuencia *ineluctable* de un conjunto de causas que debían *fatalmente* llevar a ese desenlace.

En efecto, todo acto humano ofrece ciertos aspectos de fatalidad cuando se coloca, fuera del transcurso del tiempo vivido, en un «momento» que cristaliza todas las consecuencias. Si volvemos a adoptar la tirada de dados de que nos hemos servido para el determinismo, se ve claramente que cuando los dados han caído parece que *todo* debía llevar necesaria e ineluctablemente al resultado obtenido, dado que efectivamente todo ha concluido en él. Por el contrario, si se considera la tirada *nada* permite saber cuáles serán las consecuencias: el resultado es imprevisible.

Así, la trascendencia que caracteriza la tragedia es resultado menos del contenido mismo (cualquiera que pueda ser su sentido efectivamente trágico) que del efecto de una estructura semejante. Uno y otra se condicionan por lo menos recíprocamente. La tragedia *exige* esta estructura que afirma su carácter

trágico, al mismo tiempo que obtiene de ella sus perspectivas en el sentido de la anterioridad. Por lo tanto, cuanto más se estrechan el tiempo y el espacio en torno al momento crucial, tanto más carácter fatal *a priori* consigue el drama. De donde se desprende que el suceso más banal, considerado de este modo, no tarda en adoptar la apariencia de tragedia. Y a la inversa, cuanto más se amplía el marco espaciotemporal, cuanto más se diversifica, tanto menos aparece la fatalidad como tal, al testimoniar la libertad de elección sus aperturas al devenir.

La mayoría de los films se representan de este modo. Por no tener en la mayor parte de los casos el rigor de una tragedia, su construcción deliberada encierra el drama en una estructura análoga. Esta estructura, aunque más libre, aunque más independiente en el espacio y en el tiempo, no deja por ello de estar condicionada; la libertad misma está determinada en ella. Si es perfecta, y muchas veces a causa de esta misma perfección, la obra acusa un artificio esencial, un convencionalismo que concuerda con la óptica de la escena, pero que está en contradicción con el sentimiento de libertad y de objetividad indispensable a la verdad y a la existencia concreta del film.

La regla de las tres unidades sólo se justifica en la tragedia, pero su origen está vinculado al origen mismo del teatro.

Ochocientos años a. C., el «drama» apenas si tenía una lejana relación con su concepción moderna, que data sólo del siglo XVIII. En aquel entonces era un poema trágico, un encantamiento de carácter religioso para el que no se planteaban las nociones del espacio y del tiempo, dado que el lugar era el lugar sagrado donde se desarrollaba la escena. Luego, al recitado único le sustituyó el poema a varias voces (Terpandro, Mimnermo, Ario). Al ditirambo cantado en honor de Dioniso respondía un texto hablado, estableciéndose el diálogo entre un coro y un corifeo. Luego, con Tespis, con Pisístrato, esas voces fueron dotadas de un nombre, de un carácter. Eran los arquetipos de orden social o moral, interpretados por el mismo actor, que cambiaba de máscara y respondía al coro y al corifeo. Fue entonces cuando para justificar su presencia se inventó una acción, un «drama» que los relacionaba, los unía o los oponía *(dionisíacas)*. Convertido en espectáculo, el poema exigía entonces un lugar privilegiado, una escena: el teatro había nacido. Pero la unidad del motivo encantatorio transformado en «drama» implicaba siempre la unidad de lugar.

Sin embargo, con Esquilo los caracteres míticos se individualizan, se convierten en héroes o semidioses; el coro se encarga de comentar la acción reducida en la mayoría de las ocasiones a monólogos, a «peroratas»; la tragedia va adquiriendo forma, pero aún tiene más de poema trágico que de pieza teatral en el sentido exacto de esta palabra. Con Sófocles, la importancia del coro disminuye, los diálogos se desarrollan, los caracteres se humanizan para convertirse en «personajes» con Eurípides; los personajes basados en la abstracción de los arquetipos se van haciendo más importantes como seres humanos que como unidades sociales. El coro ya no es más que un adorno lírico, pero al ser la libertad humana eliminada por la tragedia (porque la elección está siempre presidida por el destino), la valorización de la duración sigue careciendo de sentido.

Una vez que la acción hubo descendido entre los hombres, que se concentró en un lugar único, se recurrió a la triple unidad, tanto para acusar la fatalidad del drama como para satisfacer las necesidades de la representación, dado que el teatro no podía desplazarse ni en el espacio ni en el tiempo. Considerada inviolable, esta regla fue respetada en adelante por todos. Sátira social con Aristófanes o pintura de costumbres con Menandro, la comedia misma se sometió a ella alegremente. Plauto, Terencio y los demás la siguieron igualmente.

No obstante, aunque el principio se adaptaba bien a la tragedia antigua porque acusaba su trascendencia, no ocurría lo mismo en la época de Luis XIV. Incluso inspiradas en los griegos, las obras clásicas trataban de los hombres —aunque fuesen excepcionales— y no de entidades o arquetipos. Corneilleanas o racinianas, las tragedias consideran la lucha entre la voluntad, el libre arbitrio y cierta fatalidad debida al deber, a las obligaciones morales o a las circunstancias, y no al fatum del Olimpo. De metafísico que era, el sentido de la tragedia se convirtió en social o político, y, al no dirigir ya los dioses los actos de los héroes, las «unidades» no resultaban indispensables para señalar la orientación. Como se sabe, no fueron respetadas ni por los españoles ni por los elisabetianos.

A los españoles, empezando por Fernando de Rojas, se debe el origen del drama moderno, de la *novela*, que no era teatral más que por rebeldía; la literatura era entonces esencialmente poema —verso o prosa— y es notable que Cervantes, autor de *Numancia*, no concediese a *Don Quijote*, primer ensayo en prosa del género, más que un crédito limitado.

La Celestina, de Rojas, tiene 21 actos y dura casi cinco horas. Tragedia y comedia a un tiempo, drama y melodrama, es la primera de todas las novelas picarescas. Su acción, desbordante de verbo y de vida, de movimiento, de vivacidad, arrastra incesantemente a los héroes de un lugar para otro, y dura varias semanas en el tiempo. Antes de Lope de Vega, de Guillén de Castro, de Tirso de Molina, de Quevedo, de Ruiz de Alarcón, de Calderón y, por supuesto, antes de Shakespeare, Marlowe y Ben Johnson, *La Celestina*, monstruosa obra maestra, obra maestra *novelesca* y realista, es un drama cinematográfico *avant la lettre*. Pero por eso mismo es una mala obra de teatro, o mejor dicho, es mal teatro. Algo más teatral que *Don Quijote*, el drama se dispersa en una multitud de direcciones y esta misma diversidad, así como su duración, dificultan de modo notorio su representación. Lo mismo ocurre con ciertas piezas de Shakespeare, que duran casi cuatro horas en su versión íntegra. Pero Shakespeare, aunque dio buena cuenta de las unidades de tiempo y de lugar —y eso de una forma bastante relativa— respetó siempre lo esencial del teatro: la unidad de acción.

Al ser el espectáculo espectáculo y no lectura, la atención del espectador tenía que ser sostenida incesantemente despierta por un foco de interés único. El retorno a las reglas no era por tanto únicamente un gesto de coquetería del autor, sino una necesidad interna. Inútiles para el drama mismo, en sentido metafísico, ofrecían sin embargo la estructura más idónea para una expresión escénica precisa y concisa:, una arquitectura unitaria sometida a las leyes de la teatralidad que las encerraba en un marco estricto.

Es, por tanto, normal que se haya tratado de aplicarlas al cine cuando la noción de drama tuvo algún valor y cuando se vio que la relativa brevedad del «tiempo de representación» justificaba una estructura semejante. Pero no es menos cierto que, al no hacer del tiempo otra cosa que una extensión temporal, se olvidaba que el cine era el único arte capaz de fundar su expresión en un relativo dominio de la *duración*. Sin duda, las búsquedas emprendidas sobre el ritmo condujeron hacia el fin del cine mudo a un determinado conocimiento de los valores temporales, pero si la cadencia, el *tempo*, el ritmo, son dominio de la duración, no lo son más que en el plano estrictamente formal. Permiten estructurar el *decir* pero no concebir la sustancia de las *cosas dichas*.

Ahora bien, este dominio de la duración comprendida como elemento fundamental del drama, que guía la evolución de los personajes, su carácter, su devenir, en resumen, comprendida como fuente y basamento de cualquier posible análisis psicológico, fue lo más difícil de conseguir en el plano del contenido, de la misma manera que la unidad dinámica fue lo más difícil de conseguir en el plano formal. Por este motivo el cine, *arte* *del tiempo*, o de las relaciones del espacio y del tiempo, fue en principio —no hemos cesado de decirlo— un arte del espacio.

En efecto, fueron las cosas del espacio —paisaje, decorados, objetos— los primeros elementos significativos del drama. Y aunque después del teatro fue la pintura el arte que más influyó en el cine, lo fue porque la pintura es el arte de componer una imagen, de componer un espacio en un cuadro de tal suerte que esta imagen sea expresiva mediante sus estructuras y su armonía. Por supuesto, la influencia de la pintura jamás superó el nivel de la *imagen*, y las películas concebidas exclusivamente desde este ángulo, como las expresionistas, carecieron la mayoría de las veces, ya lo hemos visto, de ritmo. No obstante, sin someterse por ello a las leyes de la pintura, en la interpretación del espacio, y en la organización del movimiento y de las cosas en la fijeza del plano, las películas mudas encontraron lo esencial de su fuerza expresiva.

Si exceptuamos los elementos integrados en el montaje, los elementos convertidos en signo o símbolo y que, aunque comprendidos en una estructura dramática más o menos teatral, hicieron del cine un arte completamente autónomo, el film escapó en conjunto a la significación verbal y a la expresión escénica mediante el decorado natural, mediante el *paisaje*.

Además del hecho simple de que el espacio era un espacio real y no un lugar figurado, un «campo» cuyos límites no eran otros distintos a los de la mirada, el paisaje de *La llegada de un tren* o de la *La sortie du port*, rompió desde el primer día el círculo sofocante de la representación escénica. A falta de otra significación, la imagen transmitía la significación inmediata de la realidad: «daba» el mundo con sus cualidades sensibles, con su verdadero carácter.

Habiendo salido de las telas pintadas en que Méliès la encarceló durante algún tiempo, la cámara al principio no pidió al paisaje más que su marco. Un marco conmovedor, a veces, pero que no era más que un decorado. En efecto, los primeros westerns no tuvieron más ritmo que la cadencia de las cabalgadas, ni más poesía que la de los grandiosos exteriores. Los acontecimientos situados *en el Far West* hubieran podido desarrollarse en otros lugares con tal que se supusiese algún ataque de diligencia o alguna guerrilla.

Con Ince, por el contrario, la acción se volvió inseparable de la geografía positiva del drama. En sus mejores films, los valles de Wyoming o de Colorado, las planicies de Arizona, los desiertos de Nuevo México con los oficios que llevan aparejados, por supuesto, trampero y buscador de oro, leñador o *cowboy*, no sólo prestan un color a la aventura: *son ellos los que la hacen*.

El drama es *del Far West*, el cual a la vez que da a la historia su movimiento, su color y su decorado, justifica todas las relaciones. El comportamiento de los personajes, los personajes mismos, son impensables bajo otros cielos. Sólo existen en función de un medio y de una época; se armonizan con un clima, con una comarca, tanto como con las costumbres nacidas de las condiciones de vida en esa comarca y en esa época. Un esquema dramático semejante, transpuesto a cualquier otro lugar, no mostraría más que el desarrollo artificial de una acción teórica bosquejada en torno a personajes imaginarios. Por bien llevado que estuviese el film, el resultado no dejaría de ser negativo.

Este realismo aparente que, en cierta medida, se puede calificar de «social» —dado que se halla completamente vinculado a la conquista del Oeste en las postrimerías del siglo pasado[17]—, salva de lo teatral a la temática de los films. Gracias precisamente a un realismo semejante, de superficie, las películas mudas darán una impresión de realidad viva pese a su trama con mucha frecuencia convencional. Aunque «fabricado», el drama aparecía eternamente abierto sobre su devenir. Teatral, escapa a las leyes teatrales por su puesta en escena, por su decorado, y por un desarrollo cuyo carácter conciso y concreto se debe a una estructura análoga a la de la «novela corta».

Victor Sjöström y Mauritz Stiller van a desarrollar esta estructura sobre una temática más lírica que dramática, otorgándole un perfeccionamiento que será el de los mejores films mudos.

El paisaje, «personaje del drama» con Ince, va a convertirse con ellos en el reflejo, en la expresión simbólica de los sentimientos.

Ya hemos visto que el simbolismo de los decorados fue el sello del expresionismo que había de venir un poco más tarde. Pero aunque las intenciones fueran análogas, los procedimientos difirieron completamente: sin duda, porque las mismas cosas expresadas eran también diferentes en cuanto a su sentido.

El simbolismo expresionista pone de relieve en esencia las *formas* y las *estructuras* de la imagen, de su organización plástica antes que de su composición pictórica. Lo real se halla reorganizado, recreado por un decorado de estudio que compone el universo del drama, drama que —mundo imaginario, historia fantástica o pesadilla— es siempre el de una conciencia torturada, el de una conciencia culpable. Es una tragedia de desesperación en un mundo sin salida. La fatalidad de la *Weltanschauung* pesa sobre la conciencia de los hombres mientras que la *Umwelt* les ahoga y aplasta.

---

[17] Cf. *Le western*, por J. L. Rieupeyrout (París, Le Cerf, 1964), y la mayoría de las historias del Oeste americano.

Por tanto, el decorado es como la proyección desmesuradamente agrandada de un drama que su arquitectura «expresa» simbólicamente. Pero esta arquitectura actúa como un espejo parabólico: el decorado remite a los individuos la conciencia latente de la que es expresión, de tal suerte que, dominados por su conciencia así refractada, multiplicada hasta el infinito, los individuos parecen actuar instigados por un mundo que los aprisiona en su tela de araña. El drama parece ser la manifestación de una fatalidad inscrita en el universo, la concreción de una «esencia», un acto inconsciente que cumple lo que le dicta el «en sí» de una conciencia culpable.

Si consideramos un film de carácter aparentemente «realista», como *El delator*, concebido sin embargo y compuesto en su totalidad según esta estética, observaremos que aunque la acción transcurre en estrechas callejuelas, en sórdidos cuchitriles, en cuevas, ello ocurre sin duda porque los hombres del Sinn-Fein buscados y perseguidos se ocultan, porque la luz difusa, la niebla, son favorables a la evasión nocturna. Pero este decorado refleja *también* el estado de espíritu del delator. Las callejas sombrías, los muros sucios, las aceras resbaladizas «dan» simbólicamente su crimen antes incluso de que lo realice. Lo preparan con una especie de determinismo ciego y fatal. La opacidad de la niebla, los rayos difractados de los faroles son la imagen de su cerebro viciado, de su confusión mental, de su desvío. Las cuevas pesadas de bóvedas espesas, las salas de techos bajos son aplastadas por el peso de su remordimiento, y las callejas estrechas o sin salida se cierran en torno a él con la fatalidad inexorable del castigo. Todo es pegajoso, viscoso, espeso.

Ya lo dijimos en el capítulo anterior: en las películas expresionistas —y sobre todo en aquellas cuyo tema «realista» pone de relieve una angustia obsesionante— todo parece ocurrir en un mundo en que el aire es más espeso y en que el cielo pesa como una tapa; en un mundo a la vez real e irreal, donde lo irreal estaría retenido en el suelo, incorporado a la materia; un mundo a la vez oscuro y luminoso en el que la propia luz participaría en el ahogo de los seres.

Nada de esto aparece en las películas nórdicas; en ellas todo es claro, límpido, soleado.

Lejos de sentirse culpable, la conciencia, por el contrario, no cesa de conocerse, de afirmarse en la dignidad de una elección libremente consentida, en un acto que, al superar o rechazar una moral estrechamente convencional, no pierde conciencia de su propia rectitud. Sea culpable ante la ley o ante una obligación determinada, el hombre no cesa de proclamar su inocencia y su sinceridad, la pureza de una intención que justifica una actitud soberana. Lejos de estar dominado, aprisionado, el hombre, por el contrario, domina la situación que le conduce al fracaso, y su fracaso mismo, que juega a su favor, no es más que una afirmación suplementaria de su libertad y de su derecho.

Todo radica, por tanto, en la extensión, en la abertura de los grandes espacios, en la violencia vivificante de un viento fresco, de un aire puro que arrastra la sinceridad de un impulso apasionado, en la fuerza torrencial que entraña y barre todas las escorias a su paso. El paisaje no es sólo el decorado que sirve de marco a la aventura, el clima que justifica un comportamiento, el lugar que condiciona ciertas costumbres confusas y desordenadas: es el fiador de un tema, de un impulso, de una pasión que refleja en sus aguas tranquilas y que lleva de eco en eco hasta el conocimiento del universo. El emocionante esplendor de la naturaleza no se debe sólo al esplendor de las imágenes, sino además al esplendor del drama cuya desnudez feroz revela a cielo abierto la libertad de sentimientos que exalta.

Porque, en realidad, no es el paisaje lo que importa, sino la naturaleza misma; son sus elementos, el viento, la nieve, el fuego, el frío los que mantienen con el hombre un diálogo amistoso o turbulento, los que se convierten en símbolo de sus impulsos, de sus deseos y de sus temores.

En efecto, el pensamiento intuitivo presta a las cosas un poder semejante al de los sentimientos que experimenta. El arte consiste, por tanto, en hacer de tal modo que la naturaleza vaya al unísono con un estado de ánimo elemental hasta el punto de sugerirlo inmediatamente. La naturaleza «expresa» la tragedia, pero no la encierra. Frente a un universo cerrado que los ahoga, frente a las aristas que los hieren, el horizonte lejano amplifica el gesto de los héroes, abre a la esperanza el drama en que están atrapados. Al expresionismo torturado de los decorados, a la simbología artificial de las líneas y de los volúmenes, el paisaje opone la expresión natural de las fuerzas elementales, al sentido de la forma el sentido de las cosas. El impresionismo que así atestigua está libre de toda presión.

Los proscritos (1917) fue la primera obra maestra del género.

Huyendo de una sociedad que les condena, una granjera —hasta ayer rica y respetada— y su amante ascienden a las altas montañas de Islandia. Pasan los años. Habiendo descubierto su refugio, el burgomaestre, antaño enamorado de la joven, los persigue sin descanso, pues el hombre se halla envuelto en problemas con la justicia de su país. Durante la fuga, su hijita cae en un torrente y se ahoga. Sin embargo, escapan a su verdugo. Refugiados en una cabaña, siguen viviendo miserablemente: poco a poco, su amor de antaño va convirtiéndose en un odio recíproco, pues cada uno acusa al otro de ser la causa de su desgracia. El amor, sin embargo, será más fuerte. Perdida en medio de una tempestad, la mujer será buscada incansablemente. Cuando el hombre la encuentre, medio muerta, enterrada en la nieve, él mismo, extenuado, llegará para morir a su lado. Y la nieve, cubriéndolos lentamente con su sudario, les concederá su blancura.

Las tres partes del film, la granja, la montaña, la soledad en las nieves, que podrían testimoniar una estructura teatral, parecen mucho más los cantos de un poema que los «actos» de una pieza escénica. La división, por otro lado, sólo es perceptible por los cambios de lugar, dramáticamente justificados; la duración, como siempre, está ausente. Se trata de «momentos» reunidos entre sí por encadenamientos sucesivos. Sin embargo, al ser la obra muchos menos psicológica que lírica, ese detalle no tiene más importancia que la que tendría en un poema. Manteniendo las distancias, también la *Ilíada* es discontinua; y la *Eneida*; y la *Leyenda de los siglos*. Lo esencial radica en la proyección de los seres, en el paisaje transfigurado por el impulso de su corazón, en el «llamado» del torrente, de la montaña, de la nieve, cuya simbología es demasiado evidente para que sea preciso subrayarla.

También es la nieve la que con sus extensas zonas heladas y la larga procesión del cortejo fúnebre con que finaliza el film, constituye el segundo plano simbólico y sirve de decorado de *Herr Arnes pengar* [*El tesoro de Arne*] (1919). Y las llamas invaden *Juicio de Dios* (1921):

Una joven sospechosa de adulterio causa involuntariamente la muerte de su marido. La prueba del fuego dirá si es culpable o no ante Dios. Este tema, cuya acción transcurre en Florencia durante el siglo XV, da al film ocasión de ser, junto con *El tesoro de Arne*, el más pictórico de los films escandinavos;

contrastes de luces y sombras, suntuosos claroscuros, y la continua dureza de los contrastes traducen la austeridad moral del tema. Como el mar en *Terje Vigen*, como la nieve en *Los proscritos*, el fuego, instrumento de redención y de purificación, domina la obra, pero el decorado, la composición plástica, juegan un papel en modo alguno despreciable. Se nota que el expresionismo alemán, influido en sus principios por el cinema sueco, le influencia a su vez. Pero no sería hasta *El viento*, rodada en Estados Unidos en 1927, cuando Sjöström —y el cine sueco por entero— alcanzaría, con una obra magistral, la total perfección.

Tras un agotador viaje a través de los desiertos de Arizona y una estancia desgraciada en casa de unos parientes lejanos, una joven huérfana llega a la granja de un hombre del Oeste con el que ha aceptado casarse. Allí, en la casa de tablas de madera, aislada en medio de una llanura árida y desnuda donde el viento sopla sin cesar, y sola, mientras el esposo, al que no ama, se ocupa en guardar los rebaños, está aterrorizada, espantada por el viento que agita la barraca y alza enceguecedoras polvaredas de arena. Un día, un aventurero de paso trata de violarla; ella le mata. Habiendo triunfado de sí misma y de sus temores gracias a un instante de energía, se ofrece al viento cuyo soplo, como el amor de su esposo, afrontará en adelante.

Aquí no hay drama en el sentido exacto de la palabra, si se exceptúa la breve tragedia de la violación; pero hay una especie de dominación del ser por el mundo circundante, una dramatización del paisaje mediante una crisis motivada por el desacuerdo inicial entre la mujer y el mundo, un miedo pánico que simboliza a un tiempo el temor que el hombre le inspira y su propia frigidez. Y la naturaleza se convierte aquí en duración al medir la evolución de un carácter al que forma a su imagen y semejanza después de haberlo asustado con su violencia. Jamás fue la angustia una cosa tan natural, tan evidente, como en este dúo terrible entre la joven y el viento; jamás una grandeza trágica se debió a una simplicidad más conmovedora.

Esta vez estamos muy lejos de la tragedia teatral. El film se organiza ya en forma de *relato* (ya veremos más adelante a este respecto cuál fue la influencia decisiva de Stroheim y de King Vidor); pero, de modo paralelo al cine sueco, otra tendencia, y no de las menores, debía conducir al cine directamente por los caminos de la teatralidad.

En efecto, ya hemos visto (XXXIV) que siguiendo al expresionismo arquitectónico propio a la formalización visual de las leyendas y de los cuentos fantásticos, la acción de Carl Mayer orientó de modo progresivo el cine germánico hacia un arte más «realista», es decir, cuyos temas giraban en torno a perspectivas sociales antes que metafísicas.

Muy influido por el *Kammerspiele* y por las teorías de George Fuchs, que abogaba por un retorno a la teatralidad pura, a un marco estricto cerrado sobre las tres unidades clásicas, Carl Mayer trató de aplicar estas ideas al cine.

Todavía en esta época (1921-24) toda tentativa que tuviese por objeto desarrollar un drama psicológico, una «temporalidad», tropezaba con la obligación de tener que recurrir a los subtítulos. Al seguir en estado muy rudimentario la ciencia de la elipsis y de los escorzos y al imponer la duración de la película un esquema dramático reducido, todo drama un poco complejo se veía reducido al estado de esqueleto. Desde este punto de vista, el cine apenas había progresado desde 1914.

Para hacer un film perfecto de acuerdo con los medios expresivos de que se disponía, es decir, un film decididamente mudo, totalmente libre de subtítulos, en el que la imagen, llegando a significar íntegramente todo lo que tenía que significar, se bastase a sí misma, convenía, una vez más, poner en escena una drama breve, circunscrito en el espacio y en el tiempo y que no exigiese diálogos. Así, Carl Mayer reencontraba los principios formalizados por Thomas Ince diez años antes. Pero en lugar de recurrir a un drama muy simple, quiso integrar en él la simbología expresionista.

La tragedia del *Far West*, donde el gesto y la acción bastaban para explicar a los personajes, cedió el puesto a una especie de tragedia psicológica significada por el decorado, por las cosas, por la *Umwelt*. Pero al no poderse ejercer esta significación más que sobre un drama «sin palabras», las motivaciones tuvieron que ser necesariamente las de la «crónica de sucesos». Una crónica de sucesos que tomó pronto el cariz de un «fragmento de vida» realista, cuyo realismo exagerado se combinó en una especie de naturalismo teórico, en una «convención» que ponía de relieve la teatralidad pura.

En este «realismo», lo «real», totalmente elaborado, no es captado más que en lo que puede tener de «significante», y los hechos, reducidos a lo esencial, son organizados para fines expresivos; los objetos y las cosas son otros tantos *signos*. De lo cual se deduce que la mayor parte de estos dramas fueron «fabricados» para captar mediante la imagen ideas morales o sociales decididamente abstractas, y ya hemos dicho que nada parece hoy más artificial y más falso que esta realidad sesgada, concebida únicamente para satisfacer una intención premeditada.

Debe reconocerse sin embargo que si el *Kammerspiele Film* fue la última expresión de la teatralidad en la pantalla, lo fue desde aspectos esencialmente visuales. En efecto, aunque la concepción, la construcción, la organización temática del tema, la dramaturgia propiamente dicha, proceden íntegramente del teatro, la valorización del concepto, la significación del drama —por arbitrario y teórico que fuese— proceden íntegramente del cine. Nos hallamos ante el colmo del artificio dado bajo apariencias objetivas y concretas.

Desde este enfoque, Carl Mayer fue, sin duda, el mayor guionista europeo del fin del cine mudo, el mayor quizá después de Thomas Ince, porque orientó la dramaturgia del film —aunque fuese con una concepción teatral— hacia una expresión fundamentalmente cinematográfica.

Su encuentro con Murnau dio lugar a esa obra maestra que es *El último*, porque Murnau, en lugar de significar las ideas poniéndolas en imágenes, actuó de tal modo que sus imágenes sugieren las ideas gracias a una narración cuyo rigor y artificio rematan en el realismo imaginario de un poema y en absoluto en la psicología arbitraria de un «trozo de vida» falsamente realista. Salvaba a la obra de todo artificio planteándola como artificial, de igual modo que Griffith había salvado *El lirio roto* del melodrama basando su poema en el melodrama mismo.

En efecto, Murnau fue, junto con Eisenstein, quien supo elevar el arte de las imágenes animadas a su más alta expresión incluso durante la época del cine mudo. Excepto *El último* —obra maestra de teatralidad cinematográfica— su arte muestra a un tiempo los recursos del expresionismo y del impresionismo, los modos aparentemente contrarios de los que hizo una síntesis magistral. Lejos de encerrar a sus héroes en un decorado, en Murnau es precisamente el paisaje lo que da el tono mayor y sitúa en el espacio los sentimientos que expresa.

Al lirismo lleno de sol y alegría, a la magia blanca de los escandinavos, Murnau opone un mundo oscuro y tenebroso donde la naturaleza tiene por objeto expresar lo inexpresable, lo sobrenatural. Aunque su simbología se base, como en los nórdicos, en la de las cosas mismas, estas cosas terminan por remitirnos siempre a algo trascendente. En *Los proscritos*, por ejemplo, la montaña en que viven los perseguidos es símbolo de grandeza, de aislamiento, de esfuerzo trágico que superar, y la nieve, símbolo de pureza, de redención, aunque la generalidad del símbolo queda reducida al caso particular. En *Amanecer*, por el contrario, si las ciénagas simbolizan la mentalidad del héroe, la influencia de un amor culpable y maléfico, a la vez se convierten en símbolo de hundimiento espiritual, de desfallecimiento y de caída. Como en los suecos, la naturaleza está forjada a imagen y semejanza del drama interior, refleja un estado de ánimo, pero como en los alemanes, se convierte en una idea, en un concepto, en una «esencia». Recordemos el tema de *Amanecer:*

Un joven campesino, seducido por una extranjera de vacaciones, decide matar a su mujer: la llevará lejos de la población, al otro lado del lago, y simulará un accidente. Durante la travesía duda, pero la esposa ha tenido tiempo de adivinar lo que pretende y enloquece. En cuanto a él, la mirada espantada de su mujer le hace tomar conciencia de su crimen. Perseguido por los remordimientos, una vez cruzado el lago, trata de reconquistar a aquella a la que ha querido suprimir en el transcurso de un ataque de locura pasajera. La joven piensa que es engañada, y entonces ocurre el lento retorno de la confianza, el viaje de los dos enamorados que descubren la ciudad, sus alegrías y sus maravillas. Al atardecer embarcan de nuevo para hacer la travesía de regreso. La noche ha caído ya y se desencadena una tormenta. La barca zozobra. El hombre consigue ganar la orilla a nado. Alerta a los habitantes del pueblo. Flotando sobre el lago sólo se ve un haz de juncos. Más tarde los pescadores traerán el cuerpo de la joven.

Esta película, que es la historia de una «toma de conciencia», se divide en tres partes. La primera se desarrolla en la bruma y la espesura de las ciénagas. Un paisaje «real», al que el realismo de estudio presta, con una luz cegada y difractada, una transfiguración simbólica y lírica del más puro estilo expresionista. La extranjera atrae al campesino hacia ella. Su papel no es sólo el de una seductora, sino el de una especie de voluntad agresiva, el de una potencia maléfica que subyuga al hombre y lo embruja. Aunque cuando le propone acabar con su mujer, el reacciona violentamente, irá dejándose ganar poco a poco para terminar convertido él mismo en cómplice de esa intención. Esta parte concluye con la travesía en barca, cuando el hombre toma conciencia de su acto. Una travesía que se realiza en un paisaje a todas luces real en esta ocasión: un lago rodeado de bosques sombríos, pinos y abetos; un paisaje que tiene a un tiempo un aspecto salvaje y grandioso, vasto y, sin embargo, aplastante. La segunda parte comienza con el viaje en tranvía, mientras el marido va recobrando poco a poco a su joven esposa. El film está hecho entonces a base de una multitud de

toques impresionistas que traducen la alegría de vivir de los jóvenes esposos, tanto como la simplicidad del hombre que en el fondo no es más que un gran ingenuo; su sorpresa maravillada ante las luces y los destellos de la ciudad: una ciudad de estudio, apenas estilizada pero suficiente para poner de relieve su aspecto maravilloso, su lujo y la vida que la anima. Por fin, el regreso: ahora el estilo expresionista vuelve a tomar su modo de hacer con la tormenta que surge en la noche que cae. Se ha reprochado a esta película esa ruptura de tono que es a todas luces premeditada y que está hecha a imagen y semejanza del drama: dos episodios sombríos, casi simétricos —las dos travesías en barca— y en el centro, una modulación en tono mayor: los breves encuentros de los dos jóvenes campesinos.

Serían precisas veinte páginas para hacer la exégesis del film, uno de los más bellos de toda la historia del cine. Aunque la joven sea encontrada al amanecer, este amanecer simboliza aquí el alba de una conciencia. El paso del film, su lenta y gradual transformación estilística, el paso de las brumas matinales al sol del mediodía, de las ciénagas a la ciudad, con la reaparición de ese mismo sol elevándose al día siguiente por la mañana por encima de los cañaverales cubiertos de bruma, son una indicación suficiente.

Aquí todo se convierte en símbolo pero sin que en ningún momento se fuerce la significación; la significación procede de sí misma, con las cosas: la toma de conciencia del acto criminal va acompañada de un vuelo de patos salvajes que parece llevar consigo las secuelas de un hechizo perpetrado en una gleba pesada y viscosa. Para el paso del bosque a la ciudad, el viaje en tranvía realiza el camino que sigue un espíritu que se despierta, una conciencia que, por fin, se revela a sí misma. El hombre, sorprendido en sus dudas y en sus debilidades, conoce su poder y reconquista a su joven esposa. La jornada en la ciudad comienza con la vista de una boda a la que ellos asisten y que es la *suya* por delegación, mientras que luego la naturaleza ejecuta el crimen que el hombre, durante un instante había deseado, poniéndole, también por delegación, ante el horror de su acto, etcétera.

Bien se trate de expresionismo en el sentido riguroso de la palabra, bien de impresionismo, puede decirse que esta película es uno de los modelos del arte de significar a través de los aspectos del mundo exterior. Y aunque está construida como una tragedia por esa fatalidad que la domina, por su maleficio eterno, se desarrolla con la libertad de un relato. Como siempre ocurre en Murnau, el curso de las cosas parece ser la realización de un destino oscuro o de alguna fatalidad metafísica. Pero lejos de ser la manifestación de un espiritualismo ingenuo, el paisaje simboliza un concepto al tiempo que refleja un estado de ánimo. Se remite al modo expresionista en que los estados de ánimo «expresados» por el decorado se reflejan en los individuos; el decorado, convertido casi en paisaje, es decir, convertido auténticamente en *Weltanschauung* está considerado aquí como el universo. Las cosas que a un tiempo parecen sometidas a la universalidad del paisaje y a la universalidad del concepto aparecen entonces como expresión concreta de una fatalidad universal. El hecho es evidente en *Nosferatu* (1922), en *Fausto* (1926) y en esa otra obra maestra que fue *Tabú* (1931).

En las islas del Pacífico, la isla de Bora-Bora encierra la vida simple de los indígenas. Las nociones de bien y de mal carecen para ellos de sentido, y la vida transcurre como en los primeros tiempos del mundo. Matahi y Reri se aman. Danzas rituales van a celebrar su próxima unión. Pero la llegada del gran sacerdote, desembarcado en la isla vecina, en lugar de traer la dicha esperada, será señal de duelo: la última virgen consagrada a los dioses de la tribu ha muerto, y la suerte ha designado a Reri para reemplazarla. Una vez consagrada, la joven es declarada «tabú».

Matahi, sin embargo, rapta a Reri, para la cual también los amores carnales son más fuertes que los amores divinos. Juntos los dos huyen buscando asilo en una isla lejana. En Tahití, donde se ocultan, la civilización ha comenzado a cumplir su tarea: se necesita dinero para vivir, y Matahi se convierte en pescador de perlas. Su única felicidad consiste en encontrar a Reri cada tarde en su choza. Sin embargo, el gran sacerdote un buen día desembarca en la isla y encuentra a la joven. Siendo todavía virgen ante los dioses, Reri debe seguir su destino. Matahi, de regreso, se lanza en su persecución. Se esfuerza, aunque en vano, en alcanzar a nado la barca que se lleva a su esposa. Morirá de agotamiento, mientras la embarcación se aleja y desaparece en el horizonte.

No hay que buscar en esta película un «documento» de carácter etnológico más o menos novelado, sino la expresión de un tema social bajo las apariencias de una historia imaginaria. Los amantes huyen para vivir felices al margen de las obligaciones que les han sido impuestas por las creencias religiosas y los ritos de una sociedad primitiva. El destino, sin embargo —es decir, las leyes de la tribu—, será más fuerte que ellos y les obligará a someterse o a morir. Reducida a su expresión más simple, la línea de este film es la de una tragedia antigua: la lucha del hombre por salvaguardar su libertad frente a las coacciones y la opresión; pero a duras penas puede hablarse de tragedia ya que no hay conflicto en el sentido exacto de esta palabra. Es un dúo de amor perseguido y vencido, sin más. Lo trágico radica en la desnudez de la expresión, en la grandeza simple de este canto lírico.

La negativa a someterse, la expresión de una rebelión que se convierte aquí en conciencia intuitiva, sucede a la «toma de conciencia». El amor y la libertad son para los jóvenes su única razón de vivir. Su voluntad se opone a las necesidades jerarquizadas y supersticiosas que son como una especie de embrión de los sistemas de casta y de clase de las sociedades organizadas. Pero el realismo trágico de Murnau se afirma aquí incluso a través de una historia cuyo desarrollo se reviste con las apariencias de un «fatum» del que los individuos no serían sino un juguete inconsciente. El sentido «metafísico» que algunos gustan de ver en sus películas no tiene otro fundamento.

Cuando el gran sacerdote descubre a Reri en su choza, nadie le ha visto llegar. Solamente se ve un rayo de sombra que surca el rostro de Reri adormecida. Ella se despierta y lo ve. Nosotros lo vemos entonces, erguido ante ella, imagen del destino implacable. Más tarde, al final de la película, cuando Matahi está a punto de alcanzar la embarcación que se lleva a Reri y cuando se agarra ya sin aliento al cabo de la cuerda de nudos, el gran sacerdote se limita a cortarla simplemente con un tajo de cuchillo: el destino ha hablado. Matahi, agotado, se hunde tras algunas brazadas desesperadas, mientras la barca se aleja en el horizonte. «La aparición de un barco en el campo por la izquierda de la pantalla [subraya Bazin en uno de sus estudios] queda identificada completamente con el destino, sin que Murnau haga trampas con el realismo riguroso de una película rodada por entero en un decorado natural». Murnau, en efecto, no hace trampas, porque es solamente *la forma de presentar las cosas* lo que les da ese aspecto inquietante y sobrenatural. El destino en este caso no es más que la expresión de un orden social, de una realidad tangible, y no la figuración de una esencia superior que guía la vida desde lo alto de un cielo sombrío y todopoderoso. Su obra testimonia una simbología donde la «esencia» expresa una «existencia» de la que nunca es sino el reflejo, pero los extraños aspectos bajo los cuales aparece, sin embargo, *de la forma más natural*, abren a la imaginación perspectivas sobrenaturales que son la poesía misma.

Pese, por tanto, a una determinada continuidad novelesca que se dibuja en films como *El viento*, *Amanecer* o *Tabú*, la duración psicológica está ausente del cine mudo, salvo en determinadas obras de las que más adelante hablaremos y que fueron las que señalaron la entrada de la temporalidad en la pantalla.

La evolución del cine mudo, que fue extremadamente rápida, fue mucho más la formación de un lenguaje que la formación de un arte. Aunque no faltan obras de auténtico valor y aunque se puede hablar de arte al referirnos a ellas, la producción media pone de manifiesto un lenguaje cuya flexibilidad, a duras penas conseguida, no tiene otro objeto que narrar historias fáciles. El cine, que expone con habilidad situaciones y actos, que se halla ahora capacitado para significar ideas, para sugerir sentimientos, no sabe aún contar una historia que evolucione, trame acontecimientos, mezcle tiempos y lugares, siga a los personajes, los pierda de vista, vuelva a encontrarlos, y todo ello con el brío de un novelista. Sabe ya, mejor incluso que la literatura, que en este aspecto seguirá sus huellas, pasearse a sus anchas por el tiempo y el espacio, pero para situar los hechos, para *mostrar*, y no para analizar o sacar las consecuencias psicológicas de semejante libertad. El arte, muy real, radica todavía en la manera de decir, no en el valor de lo que debe ser dicho con objeto de significar algo más allá de los hechos y de alcanzar resonancias profundas. Todo esto es válido, por supuesto, salvo para algunas obras maestras que son el testimonio de las capacidades del cine en este campo.

De todas formas, el cine describe, expone más que «cuenta». Salido de las trabas escénicas del teatro, todavía encuentra a la sombra de éste las estructuras que le convienen y que garantizan a sus obras rigor y solidez. Sólo consigue acercarse a la epopeya en el fresco, y al lirismo en la novela corta. Tiene necesidad de una acción simple, de un desarrollo lineal, de un cuadro conciso: *el cine mudo dominó el espacio; no supo dominar el tiempo.*

Sin pretender hacer aquí un índice preciso, podemos señalar que los «dramas» más significativos salen de la teatralidad pura: *La marca del fuego, Mater Dolorosa, La fête espagnole, El gabinete del doctor Caligari, El Golem, Eldorado, La carreta fantasma, Las dos tormentas, Fièvre, Scherben, Torgus, Vanina, Sombras, La calle, El tesoro, Sylvester, El último, Variétés, Lulú, El amo de la casa, La passion de Jeanne d'Arc.* etc.

Las obras líricas sólo se libran del teatro por un detalle: porque basan su estética en la significación del paisaje o las cosas, integradas de esta forma en la espacialización del drama. La acción evoluciona con facilidad en el espacio, pero el tiempo, salvo cuando se trata de una corta duración, es siempre llevado a un esquema proposicional. Tal ocurre en *The Italian, El cobarde, Terje Vigen, The Aryan, A sister of six, Los proscritos, Carmen de Klondyke, Sangen om den Eldroda Blomman, Herr Arnes pengar, El lirio roto, Pobre amor, Caravan, Juicio de Dios, Häxan o Häxán, Las tres luces, Nosferatu, Gunnar Hedes saga, La historia de un humilde, Primer amor, La otra madre, Zur Chronik von Grieshuus, Fausto, La madre, La mujer marcada, Amanecer, El viento, Torrentes humanos, Soledad, Los muelles de Nueva York, Sombras blancas en los mares del Sur, La tierra,* etcétera.

E incluso puede decirse que es la maestría del tratamiento del espacio lo que asegura la grandeza o el poder épico de *La batalla de Gettysburg, El nacimiento de una nación, Intolerancia, Yo acuso, La caravana de Oregón, Los Nibelungos, La huelga, El acorazado Potemkin, Octubre, El fin de San Petersburgo, Napoleón, La línea general, Turksib,* etc.[18].

Con el cine hablado la continuidad se hizo más flexible, más homogénea dado que la palabra permitía asegurar la relación de las secuencias y, por lo tanto, jugar con mayor facilidad sobre la movilidad temporal e invertir los tiempos y los espacios. Pero en lugar de orientarse hacia el relato, el cine aprovechó la ocasión para volver de modo categórico al teatro. No nos detendremos en lo que no eran sino piezas u operetas filmadas en una época en que la cámara parecía no ser más que un aparato para registrar canciones y diálogos, pero se puede señalar que las primeras obras maestras, que fueron enteramente cine por su forma de expresar y de significar, fueron enteramente teatro por su construcción, pese a una movilidad en el espacio y en el tiempo incapaz de ser llevada a la escena. Así, *El Angel Azul, La comedia de la vida, La calle, El millón, M, el vampiro de Dusseldorf,* y muchas otras más. Pese a su esplendor, *Aleluya,* primera obra maestra lírica del cine hablado, recuperaba la construcción discontinua de los primeros tiempos, dado que cada secuencia, notable por su ritmo interior, estaba separada de las otras, y un subtítulo aseguraba su relación («Y Zeke se convirtió en pastor»... «Seis meses más tarde...» «Pasaron los años...»)

La unión del teatro y del cine, que en ese período parecía deseable, no se consiguió aparentemente más que en la «comedia americana», cuya fantasía concordaba perfectamente con la libertad cinematográfica, y que tuvo sus mejores momentos en los años 30. Pero mientras se rechazaban las reglas teatrales que paralizaban el camino propio de la comedia y su movimiento, se mantuvo del teatro su *diálogo*, dejando al cine el cuidado de asegurar la continuidad. De tal forma que en lugar de tener una obra pesada por una construcción rígida pero expresada *visualmente*, se tuvieron obras construidas con una libertad en ocasiones sorprendente, donde *lo más importante*, es decir, los sentimientos, los pensamientos, el estado de conciencia de los individuos, era expresado *verbalmente;* el cine dominaba el nivel de la estructura dramática, mientras el teatro hacía lo mismo con el nivel de la *expresión*.

---

[18] Véase la nota 10, p. 363.

Muchas de estas comedias eran encantadoras. Una psicología fácil, superficial —pero psicología al fin y al cabo— surgía en la vivacidad de las réplicas. Las mejores, que presentaban personajes auténticos en situaciones inverosímiles, hacían olvidar, gracias a su humor y a su vivacidad, el teatro filmado que constituía por entonces lo esencial de la producción. Con algo de «magia moderna», hacían pensar en una nueva esencia del cine; cuando las imágenes significaban lo hacían con verdadera sutileza.

¿Qué queda de todo ello hoy? No mucho, en verdad. *Sucedió una noche*, quizá, cuyo encanto es evidente. Las demás películas son insoportables por su incesante parloteo y por situaciones cuya arbitrariedad es tal que la ironía ofrecida como crítica social engaña o cae por su base. Esta espuma de champán, pronto evaporada, ha perdido todo sabor, mientras que obras como *El Angel Azul* o *M, el vampiro de Dusseldorf* no tienen una sola arruga, teniendo en cuenta, evidentemente, una estructura superada en la actualidad pero que basta con admitir como postulado.

Sólo tienen algún valor las comedias descaradamente burlescas donde los personajes extravagantes, las situaciones dislocadas, y el ritmo sorprendente triunfan sobre su diálogo reducido a un sinsentido verbal. Por ejemplo, *Merrily live*. Y las comedias cáusticas cuyo mordiente no aparece ni en el diálogo ni en las imágenes sino en su relación constante. Mientras que en *El secreto de vivir*, por ejemplo, la expresión verbal y la descripción visual alternan sin cesar, en los films de Lubitsch lo visual y lo verbal actúan uno sobre otro, determinando de este modo una perpetua desviación de su sentido primero.

La «comedia americana», sin embargo, incitó a los cineastas a construir sus películas con mayor libertad, a darles la «apariencia de un relato», a falta de saber —o incluso de poder— darles el sentido y las funciones de la novela. De ahí que su

influencia fuese benéfica. Pero la comedia no tuvo que esperar al cine hablado para manifestarse. Los films de esa categoría se multiplicaron durante los años 20, y no hay que buscar, como se creyó demasiado apresuradamente en la época, su origen en el teatro de Maurice Donnay, Alfred Capus o Robert de Flers.

La comedia de bulevar, en efecto, se basa en una manera de ver las cosas que nace de la expresión verbal. En tiempos del mudo, y pese al abuso de los subtítulos, no era posible basar una comedia en el diálogo. Sólo las situaciones de carácter visual podían ser utilizadas. Ahora bien, las comedias teatrales americanas, así como las comedias húngaras, se basan, como el vodevil, en *hechos* y no en *palabras*. Sólo de este tipo de teatro salieron todas esas comedias «mudas» o «habladas». Es fácil seguirles la pista.

Antes de llegar a Estados Unidos en 1924, Lubitsch había sufrido muchas influencias. Convertido en Alemania en director de las grandes reconstrucciones históricas, después de haber considerado la importancia de las películas italianas de la época (1919), había dirigido ya una gran cantidad de comedias algo pesadas cuando vio las de Mauritz Stiller. Estas eran tan ligeras como las suyas pesadas. El sueco fue, según todas las apariencias, el promotor del género en Europa y Lubitsch debía acordarse de ello.

Al mismo tiempo que dramas exaltando el hombre y la naturaleza, tales como *Sangen om den Eldroda Blomman*, *Johan*, *Fiskbyn*, Stiller había realizado, en efecto, comedias trabadas y desarrolladas con un humor desenvuelto y sarcástico. Sobre todo *Karlek och journalistik* [*Amor y periodismo*] (1916), *La mejor película de Thomas Graal* (1917), *Thomas Graals basta barn* [*El primer hijo de Thomas Graals*] (1918), *Erotikon* (1920). Ahora bien, *Erotikon* es una adaptación de *El zorro de plata*, de Ferenc Herczeg, y las demás comedias se inspiraron en piezas semejantes.

Si hubo alguna influencia europea, fue a través de Lubitsch, la de Stiller y la de los húngaros. Por otro lado debe subrayarse que la mayoría de los autores o guionistas de comedias americanas de los últimos tiempos del cine mudo eran húngaros: sobre todo Lajos Biro, Hans Kraely y Melchior Lengyel. Su habilidad para hacer humor con las situaciones más que con las palabras les destinaba de modo natural a la expresión visual.

Pero, sarcástica o no, la comedia americana no vio la luz con Lubitsch, y su origen no hay por qué buscarlo fuera de los Estados Unidos. Su cuna fue la misma de los pequeños dramas «realistas»: la Vitagraph.

Mientras lo burlesco nació en la Biograph con las carreras-persecuciones de Wallace McCutcheon para desarrollarse con las *Christy Comedies* y perfeccionarse en los films de Mack Sennett, la comedia de género sucedió a las *scenes of true life* de Van Dyke Brooke en la forma de las *scenes of comic life* de George D. Baker y James Young. Sin duda, estas películas, que tenían más de cómico que de comedia, eran tan ingenuas como rudimentarias, pero la ironía de las situaciones se esboza ya en pequeñas obrecillas como *Suffragettes* (1913), que dan origen a las «comedias de salón» —pequeños sainetes íntimos que se burlan de las costumbres, los usos, los modos— rodadas por Sidney Drew y su esposa a partir de 1915 y luego por muchos otros.

Por supuesto, el objeto de sus sarcasmos era de un convencionalismo tal que la ironía de que hacían gala carecía de peligro. No había riesgo de molestar a nadie, y sólo los ingenuos podían pensar en audacia al ver atacar alegremente los tabúes gastados. Pero si estas películas atacaban principios que nadie podía tomar en serio, sus autores se ejercitaron en el carácter satírico. Aprendieron a manejar la elipsis, la alusión, y cuando pudieron decir cosas menos banales la forma estaba dispuesta, bastaba con llenarla.

Después de la guerra, la turbulencia social y moral que la siguió facilitaron grandemente las cosas. Las relaciones sexuales, el flirteo, el adulterio, aún ayer rehuidos por la pantalla, pudieron ser abordados, si no directamente al menos de un modo alusivo favorable a la ironía. La comedia de costumbres se desarrolló enseguida y hay que ignorar las comedias americanas de los años 20 para conceder un sello de originalidad a las de los años 30. Resultaría muy difícil compararlas en cuanto al virtuosismo de la puesta en escena, pero la «manera» se halla ya allí, aunque sólo sea para atestiguar la torpeza de los neófitos.

Con las comedias interpretadas por Mary Allison, Harold Lockwood, Ethel Clayton, Bryant Washrburg, etc., el cine americano adquirió una nueva fisonomía. La obrita ingeniosa cara a Mary Pickford, a Mary Miles Minter, a June Caprice, cedió poco a poco el puesto a una comedia acidulada, burlona, todavía inofensiva pero ya no inocente. Con Madge Kennedy, Constance Talmadge, Vivian Martin, Viola Dana, Shirley Mason, la «colegiala» avispada eclipsó a las aldeanitas endomingadas y torpes y la crisálida dio nacimiento a la *flapper*, la semivirgen de los años 25, de la que fueron modelo Joan Crawford, Phyllis Haver y Clara Bow.

Pero hay que ir a las comedias de Cecil de Mille para buscar las primeras manifestaciones de un estilo, de una libertad de tono y de una altura aún poco habituales en el cine.

Todavía hoy es de buen tono tratar con un desprecio cortés a Cecil de Mille cuyas «reconstrucciones» muy aproximadas unen el estilo Folies Bergère a los juegos de circo. Su mal gusto le merece ese desprecio. Pero además de que siempre fue un «manejador de multitudes» ejemplar, hubo un tiempo en que tuvo algo más importante que el talento: un don innato de la expresión visual, un sentido agudo de la observación de los pequeños hechos reales, que hicieron de él uno de los creadores más originales del momento.

En efecto, suelen ignorarse las «comedias mundanas» que realizó entre 1918 y 1922 sobre guiones de su hermano, otorgando a temas considerados escabrosos un tratamiento incisivo y penetrante, que iba en la avanzada de su época.

Pero hay una sombra en el cuadro: aunque la comedia sea ingeniosa, aunque esté matizada cuando se trate de comportamiento de los personajes, a poco que éstos se pongan a pensar, o a soñar en la evocación, nos gratifica con «visiones» que parecen de broma y que preludian todo lo que De Mille hará de mal cine. Por fortuna, esas partes se desgajan como accesorios inútiles, pero es curioso ver hasta qué punto un autor puede unir en un mismo film tantas cosas de mal gusto con tanto refinamiento. Es un caso único en la historia del cine.

No obstante, aquí no hablaremos más que de aquello que habla en su favor y que es lo bastante importante para que ahí pueda verse el verdadero origen de ese famoso «Lubitsch *touch*» e incluso las sutilezas de *Una mujer de París*. Es muy probable que la influencia de William de Mille, autor de talento y guionista de la mayoría de estas películas, haya sido determinante porque sus obras personales son de un valor sensiblemente igual pero con menos mal gusto. Su tono, no obstante, es más dramático. Sea lo que fuere conviene retener *Old wives for new* (1918), *Male and female (Macho y hembra,* según la obra teatral de J. M. Barrie, 1919), *Don't change your husband (A los hombres,* 1919), *Why change your wife?* (1920), *Something to think about* (1920), interpretadas por Gloria Swanson con Elliott Dexter o Thomas Meighan.

Estas películas, que hemos tenido la suerte de volver a ver recientemente, han envejecido mucho menos que la mayoría de las gárrulas comedias de los años 30. *A los hombres* cuenta con humor la historia de una mujer de mundo a quien el descuido, las manías y la desenvoltura de su marido se han hecho insoportables. Le abandona por un hombre que le hace una corte asidua y cuya distinción la deslumbra. Pero en la intimidad todo vuelve a comenzar. El petimetre se muestra tan desenvuelto, tan maníaco como el otro, e incluso un poco granuja. Tanto que no le queda otro remedio que volver con su marido, el cual al menos le garantiza un cariño sin segundas intenciones.

Como puede verse, esto no va muy lejos. Pero por vez primera la comedia se hace de mil pequeñas «nadas», de esbozos intimistas, algunos de los cuales resultan sabrosos. Los objetos —signo o símbolo con Ince y Griffith— se convierten en otras tantas notaciones que subrayan un pensamiento fugitivo, un estado de espíritu, una manera de ser, y que dibujan levemente caracteres cuya psicología, aunque simple, tiene al menos la ventaja de sonar justa en el tono, evidentemente, de la comedia sofisticada. La acción, que podría ser la de una pieza teatral, permite adivinar —traduce incluso— el *tono* de la comedia de teatro, pero hace olvidar la «construcción teatral» gracias a una expresión la mayoría de las veces visual y a una libertad de movimientos que anuncia la de las comedias futuras.

Para conocer a qué punto había llegado —a su cima extrema— el cine antes de 1920, no basta con haber visto *El nacimiento de una nación*, o *Intolerancia*, películas que en el plano del montaje y del ritmo son lo mejor que ha dado el arte de las imágenes animadas; ni *El lirio roto* o *Pobre amor*, pequeños melodramas transfigurados por el lirismo y la sensibilidad del autor; ni siquiera *Los proscritos*, primer dúo patético del hombre y de la naturaleza; hay que haber visto *El cobarde*, de Thomas Ince, para descubrir las primeras tendencias hacia el relato, y *A los hombres* para seguir los pasos de un medio donde la expresión, convertida en *elíptica* y *alusiva*, trata de trazar las psicologías.

En este orden de ideas, la obra maestra del mudo es probablemente *Una mujer de París*. Porque si Griffith, Ince, y más tarde Eisenstein, establecieron las estructuras fundamentales de la «significación» cinematográfica, no hay que olvidar que las películas no se hacen sólo a base de planos y de relaciones entre planos, sino también —y ante todo— de escenas que encajan unas en otras y que constituyen, al mismo tiempo que la garantizan, la continuidad del relato. Toda la significación de la película depende de esta arquitectura cuya concepción se orientó, como hemos visto, desde unos inicios teatrales hacia la «novela corta», evolucionando del drama al análisis psicológico.

Desde este punto de vista, *Una mujer de París* es una de las fechas más importantes en la historia del cine: el primer estudio de costumbres en el que la ambigüedad de los caracteres se ha expresado de una forma específicamente cinematográfica y donde los caracteres, abandonando a los personajes de comedia, están tomados de la vida real.

En los films psicológicos anteriores —excepto las comedias de Mauritz Stiller, Cecil de Mille, o algunos raros autores como James Young, Harry Beaumont o Clarence Badger— la comprensión del drama se exponía la mayoría de las veces en largos subtítulos explicativos. Sin embargo, *Una mujer de París*, al desarrollar las notaciones de que acabamos de hablar, significaba las dudas, reflexiones, sobreentendidos y otras introspecciones con un arte aún no alcanzado. El escorzo, la elipsis, la metonimia, la alusión hacían con una evidencia concreta su aparición en la pantalla con fines aptos para una psicología novelesca y no para una fantasía teatral. Sin hablar del valor humano, de la sutileza y de la autenticidad de los caracteres, *Una mujer de París* era, según observa Théodore Huff, una especie de «Curso superior de técnica cinematográfica para uso de directores y de productores»[19].

Su historia es muy simple: dos jóvenes, Marie y Jean, cuyos padres se oponen a su enlace, deciden huir juntos a la ciudad. A consecuencia de un malentendido Marie parte sola creyéndose abandonada. Se la vuelve a encontrar varios años más tarde. Mantenida entre riquezas por un hombre de mundo, lleva una vida de lujo y de placeres. Un día, el azar le hace volver a encontrar a su antiguo prometido que vive miserablemente de su pintura. Le encarga hacerle un retrato y, por último, decide rehacer su vida con él. Tras nuevos malentendidos, Jean, desesperado, se mata saliendo de la sala de fiestas nocturna donde Marie cena con su amante. Cansada de su vida de placeres, Marie se retira al campo con la madre de quien fue su amigo de siempre.

Conforme con las costumbres de la época, hay mucho de melodrama todavía en esta historia; si no en los hechos, al menos en sus concordancias (azares felices o desgraciados, malentendidos, etc.) pero se nota de sobra que el autor no ha querido contar una historia válida por sí misma. Se trata de un argumento cuya arbitrariedad sirve de lazo a una serie de circunstancias a cuyo través estalla la verdad de los personajes.

Citaremos aquí sólo unos ejemplos:

— Al principio, cuando Marie (Edna Purviance) se encuentra en la estación donde está citada con Jean, es de noche. Se la ve en el andén, en la penumbra, esperando el tren. Cuando éste llega sólo se perciben los reflejos luminosos de las ventanillas de los vagones que se perfilan sobre el suelo y sobre su rostro. Los reflejos se deslizan, se detienen. Marie se aleja, saliendo de campo. Los reflejos se mueven de nuevo. Ella se ha marchado [20].

---

[19] En Théodore Huff, *Charles Chapin*, París, NRF, 1953.

— Cuando Pierre Revel (Adolphe Menjou) visita el apartamento de Marie sus relaciones se aclaran para todo el mundo en el momento en que él va a buscar uno de sus pañuelos en el cajón de una cómoda.

— Cuando Marie recibe en su casa a su antiguo enamorado, no puede ocultarle cómo vive en el momento en que, al buscar un vestido con el que él quiere que ella pose, deja caer de un cajón un cuello postizo y unos puños de camisa.

— Cuando Pierre, al llegar a casa de Marie se da cuenta de que Jean está con ella, degusta con una especie de voluptuosidad fingida un bombón de chocolate cogido de una caja regalada aquella misma mañana, tiende la caja a su amiga e irónicamente sugiere que «también querría probarlos quizás el señor de la habitación de al lado».

— Cuando Marie visita a Jean en su estudio y él le ofrece té, una servilleta desdichadamente desplegada y en muy mal estado deja adivinar su situación.

— Cuando Marie, en traje de noche y dispuesta a salir con él, le hace una escena a Pierre y se queja de no ser feliz, éste juguetea irónicamente con el collar de perlas que ella lleva en su cuello y que él le ha regalado unos pocos días antes. Furiosa, ella se lo arranca y lo tira por la ventana. Pierre, sonriente, se sienta y comienza a tocar su saxo (que ya tocaba antes mientras ella se vestía) sin inquietarse en modo alguno por este acceso de mal humor. Pero en la calle un mendigo recoge el collar. Marie, muy nerviosa, le dice a Pierre que siga tocando tranquilamente —y no sin ironía— el saxo. Marie, entonces, baja de cuatro en cuatro los escalones a la búsqueda del vagabundo, le arranca el collar de las manos, vuelve sobre sus pasos para darle una recompensa y regresa apresuradamente, pero al hacerlo rompe el tacón de uno de sus zapatos y llega cojeando ante Pierre, que se ríe a carcajadas. Ella le arroja el zapato al rostro.

— Tras una explicación durante la que le hace comprender que ama a Jean, la expresión de Pierre demuestra que no cree nada. Sentada sobre el lecho ella repite: «Le quiero...». El se inclina, la besa en la frente y despidiéndose dice: «Está bien, te veré mañana por la noche para la cena...».

— A la mañana siguiente, Marie, tendida sobre una mesa, cubierta con una sábana, recibe un masaje. Llega una amiga. Chismorrean. La masajista, impasible, prosigue su trabajo sin prestar atención, aparentemente, a la charla de las mujeres. Pero en su actitud, en sus reflejos se adivina que no pierde ni palabra. Al retirar la sábana que la tapaba, Marie queda desnuda (fuera de campo, justo por debajo del cuadro de la pantalla). Se adivina su cuerpo gracias a los movimientos de manos de la masajista, gracias también a sus miradas, y entonces aparece otra amiga. Desde ese momento toda la acción y el chismorreo de las mujeres situadas fuera de campo se leen en el rostro de la masajista, cuyo mimodrama es digno del propio Charlot.

— Cuando Jean se reúne con Pierre y Marie en el cabaret, tras haber hecho llegar un mensaje a ésta, los dos hombres se dan la mano. Pierre le ruega sentarse al lado de ella, le ofrece un cigarro, fuego, todo ello con amabilidad, pero introduce ostensiblemente en su bolsillo el mensaje dirigido a su amiga.

— Por fin, la última secuencia del film: en una carretera en pleno campo, un carro cargado de heno camina lentamente. Sobre el heno, en el carro, un joven campesino toca el acordeón. A su lado, Marie acompañada de los niños que tiene a su cargo en la granja. En la misma carretera, y en sentido inverso, bastante lejos de allí, un gran Marmont (el Cadillac de la época) en el que se encuentran Pedro Revel y un amigo: «¿Qué ha sido de Marie?», pregunta éste. Pedro alza los hombros. Lo ignora y no le preocupa. Sin embargo, el coche llega a la altura de la carreta. Se cruza con ella, pasa raudo prosiguiendo su camino, mientras que por el otro lado el carro de heno se aleja lentamente.

Por supuesto, todavía hay numerosos subtítulos. Pero ya no es la imagen la que exige la ayuda del texto: es el texto el que provoca la imagen, el que suscita la expresión visual.

Chaplin utilizaba ya en sus cortas cintas estas figuras de estilo, pero ninguna obra dramática había podido sacar partido de ellas. *Una mujer de París* demostró, sin embargo, que el cine no era sólo una cuestión de montaje, de ritmo, sino también, y sobre todo, de escritura, de guión, de concepción. Se comprendió entonces que una película no era, como el teatro, la «puesta en escena» de una obra cuyo valor preexistía a su «representación», sino la formalización de un tema que no se actualizaba ni tenía valor ni sentido más que a través de esta formalización.

---

[20] Esta clase de imagen elíptica fue empleada, sin embargo, por Thomas Ince, especialmente en *La cruz de la humanidad* (1915): sobre una campesina francesa sentada al borde de la carretera, y que estrecha contra ella a sus hijos, se distinguía la sombra, cascos puntiagudos y bayonetas, de un ejército prusiano en marcha.

LXXIV. TEATRO Y CINE

Se andaba todavía por estos problemas cuando el cine hablado vino a ponerlo todo en cuestión. Dado que aportaba significaciones verbales experimentadas y dominadas desde hacía siglos —por lo tanto, una facilidad— muchos creadores pensaron que era inútil tratar de significar con imágenes cuando tan simple era hacerlo con palabras. De ahí el registro puro y simple de un espectáculo cuyo valor intrínseco era anterior a cualquier otra operación cinematográfica. No obstante, las obras teatrales *filmadas* pronto fueron sustituidas por las «comedias», de las que ya hemos dicho que no pedían al cine más que su movimiento y su ubicuidad.

Por tanto, como en los tiempos del cine mudo, pero de una forma más precisa todavía, el film se basa en el teatro. Si admite una libertad contraria a las reglas de la escena, la expresa por el diálogo: y si consigue significar mediante la imagen, toma de la dramaturgia sus vértebras. En resumen, el texto *oído* sustituye al texto *leído*. En cierto sentido, el proceso es cierto, dado que la audición del diálogo permite a las imágenes desarrollarse con una continuidad homogénea. Por el contrario, lo verbal, gracias a su facilidad, aventaja a lo visual.

Podríamos, por ello, comenzar este capítulo haciendo nuestras las ideas de Bazin (hecho inusual), quien decía en uno de sus mejores estudios:

> Resulta fácil ver que las relaciones del teatro y del cine son más antiguas y más íntimas de lo que generalmente se piensa, y sobre todo que no se limitan a eso que de ordinario y en sentido peyorativo se designa con el nombre de «teatro filmado». También resulta fácil ver que la influencia, tan insonsciente como inconfesada, del repertorio y de las tradiciones teatrales ha sido decisiva sobre los géneros dramáticos considerados ejemplares desde el enfoque de la pureza y de la «especificidad».

> [...] Si se considera al teatro como el arte específico del drama, hay que reconocer que su influencia es inmensa, y que el cine es el último de las artes que puede escapar a ella. Pero con este rasero, la mitad de la literatura y las tres cuartas partes de las películas no serían sino sucursales del teatro. No se debe plantear el problema de ese modo: no comienza a existir más que en función de la obra teatral encarnada, no en el actor, sino *en el texto*[21].

En efecto, este punto es esencial. Porque si la influencia del teatro fue notoria en la mayoría de las películas anteriores a 1940, tal influencia se limitó a la dramaturgia. Ya hemos visto que las películas mudas que dieron muestras de «teatralidad» no fueron menos visuales en su forma y en su estilo. Incluso hubo obras capitales de los años 30 que mostraron el camino que había que seguir si se quería alcanzar una expresión cinematográfica y no una expresión verbal.

Por el contrario, la mayoría de los que creyeron escapar al teatro volvieron a encontrarlo profundamente en un texto del que esos films se convirtieron en medio de expresión fundamental. Porque si la teatralidad (que considera un «momento trágico», orientado preferentemente hacia un pasado del que él es la consecuencia *actual*) permanece como el fundamento del arte dramático, se puede, refiriéndose siempre a él, escapar a la expresión teatral, como ocurre en *Le jour se lève*. Pero no se escapa al teatro cuando la expresión verbal se convierte en esencial, sobre todo cuando se convierte en *diálogo*, dado que ésta es la manera de ser y de significar teatralmente.

Por supuesto, el diálogo por sí mismo no determina la calidad de una pieza teatral, que exige también otros factores. Pero no hay una obra teatral que no encuentre en el verbo su expresión y su finalidad, puesto que en el teatro todo llega por las palabras.

Por eso tenían razón los autores dramáticos que desde el primer momento vieron en el film hablado *otra forma de teatro;* es decir, una manera distinta de expresar y de significar *mediante el texto:* una forma liberada de los imperativos y las obligaciones de la escena.

Al parecer, no se ha comprendido, o no se ha querido comprender, a Marcel Pagnol, haciéndole decir que el cine debía limitarse a «fotografiar el teatro». Por discutibles que sean sus palabras, jamás dijo semejante tontería. Todo lo contrario: «El arte teatral resucita bajo otra forma y va a conocer una prosperidad sin precedentes [...] Un campo nuevo se abre al autor dramático, y vamos a poder realizar las obras que ni Sófocles, ni Racine ni Molière pudieron siquiera soñar porque les faltaban los medios». Y si añade: «El film hablado es el arte de imprimir, de fijar y de difundir el teatro», en modo alguno entiende por eso «la puesta en escena teatral», el espectáculo, sino el arte dramático, la sustancia y no la representación. Para él la dramaturgia encuentra en el cine otra *formalización* posible. Y si «el film hablado, que aporta al teatro recursos nuevos, debe *reinventar* el teatro», el cine debe o puede suscitar un arte dramático a la medida de sus posibilidades. Además Pagnol precisa: «Será necesario que el dramaturgo elimine de su obra todas las convenciones teatrales inevitables en la escena, de las que el nuevo medio de expresión nos libera»[22].

---

[21] (El subrayado es mío.) André Bazin, «Théâtre et cinéma», *Esprit*, junio-julio de 1951.

No se puede sino ratificar esas ideas. No estamos de acuerdo, sin embargo, con el pasaje en que nuestro autor considera el cine como la simple realización de un drama cuyas significaciones son «y siguen siendo» esencialmente *verbales:* «de este modo, el campo mismo del arte dramático se verá agrandado, su mismo ritmo será modificado por este nuevo arte menor que viene a ponerse a su servicio». Para Pagnol, al reemplazar a la puesta en escena teatral, el film debe, como aquélla, ponerse al servicio de la obra dramática, es decir, de la palabra. Más adelante veremos hasta qué punto esto es posible, porque para el cine, «arte de representación», todo es posible. Puede representar cualquier cosa e incluso, como lo entiende Pagnol, no ser nada más que un medio original de valorizar una pieza concebida (o no) a tal efecto. En cuyo caso, la «puesta en escena» se convierte en una «puesta en film». Pero en este momento ya no tendríamos cine en el sentido estético y semiológico de la palabra. El cine —es preciso decirlo— no es sólo un arte de *representación* sino un arte de *creación.* La puesta en escena, desde este enfoque, no es «representación», sino *narración y significación por medio de una determinada forma de representación.* Por eso es mucho más una escritura, una «puesta en relaciones y en implicaciones», que una puesta en escena.

Decir de una película «eso no es cine» supone comprobar sencillamente que las significaciones principales que implica —que conciernen al carácter, a la psicología de los personajes, o a la inteligibilidad del drama— no se deben a las estructuras visuales o audiovisuales, sino a algún otro procedimiento que nace directamente del teatro, de la literatura o de la pintura, y del que el cine no es más que el aparato encargado de registrarlo. Lo cual no quiere decir que el cine no pueda o no deba prestarse a la valorización de la expresión verbal, sino que en ese caso un hecho semejante utiliza el cine para fines que no son los suyos, estéticamente hablando. Del espectáculo resultante no se rechaza su derecho a ser interesante o válido, sino únicamente que se invoque a la expresión cinematográfica. No todo lo que está impreso es necesariamente literatura. No todo lo que se proyecta en una pantalla y que participa del cine «como medio de reproducción y de comunicación» aparece «por principio y por definición» como expresión visual, es decir, como *arte de expresar y de significar mediante imágenes animadas.*

Ahora bien, Marcel Pagnol cree que el cine no puede hacer otra cosa que «realizar una obra concebida y pensada antes incluso de que se haya puesto en movimiento todo el aparato de realización, una obra que existe fuera de él». Este torpe error, concebible en 1915, y excusable en 1930, no puede ser admitido hoy, porque si hay algo completamente cierto es que el «aparato registrador» no tiene más objeto que construir una obra que no posee ni sentido ni existencia con anterioridad a su acto creador, puesto que el proyecto del cineasta tiene menos relaciones con la obra misma incluso que el esquema de una novela antes de estar ésta terminada.

Cierto que tal definición no considera siquiera más que una pequeña parte de la producción. Siendo la parte más esencial del cine las adaptaciones, resulta evidente que en este caso, y antes del ejercicio de la puesta en film, existe una obra que no sólo tiene existencia propia, sino que además posee un valor intrínseco independiente del hecho cinematográfico. Todo consiste en saber si las significaciones debidas a las formas literarias son traspasables al cine, si es posible tomarlas en su esencia y recrearlas mediante determinadas formas visuales o si, por el contrario, el cine en este caso no es ni debe ser otra cosa que la «puesta en espectáculo» de un drama cuya inteligibilidad radica total y exclusivamente en la expresión verbal.

El asunto es importante. Tanto más cuanto que no sólo pone en cuestión el problema de la adaptación, sino, además, el de la concepción del film, porque en última instancia habría que preguntarse por qué una obra concebida directamente para la pantalla como *Lady Paname* (por ejemplo) es más cinematográfica —o menos teatral si se quiere—, que una pieza teatral «puesta en film» como *Les parents terribles.* Si las examinamos de cerca, esta última aparece como mucho más visual que aquélla.

---

[22] *Les Cahiers du Film,* 15 de diciembre de 1933.

En efecto, pese a una continuidad que le presta un *aspecto* cinematográfico, el film de Jeanson se apoya completamente en el texto. Es el diálogo lo que guía la acción, lo que conduce los personajes, los explica y explicita, en resumen, lo que lo justifica todo, desde la arbitrariedad misma de la historia hasta la arbitrariedad de las palabras. Las imágenes están allí sólo para situar el drama en un decorado. Nada, por tanto, distingue este guión original de una adaptación, dado que, aunque está *desarrollado* como una película, se halla *concebido* como una pieza teatral. Por el contrario, el film de Cocteau, que sigue siendo ante todo teatral porque en él el verbo es el rey, y porque conserva un *aspecto* teatral desde el momento en que, de modo voluntario, la estructura de la pieza no ha sido modificada, el film de Cocteau, como decíamos, otorga al menos a las imágenes y a la significación visual una parte que en vano buscaríamos en *Lady Paname*. No podría decirse que estando *construido* como una pieza teatral, se halla *concebido* como una película, pero la imagen no se contenta aquí con ofrecer a la mirada un decorado y unos personajes, con ilustrar un diálogo: le da un *sentido*.

Para precisar la diferencia, que quizá parezca sibilina, puede decirse que los dos films tienen algo semejante: nos ponen en presencia de personajes que *hablan*, que viven un drama cuya expresión y cuya comprensión son *verbales*. Pero en la película de Jeanson la acción *está determinada* por el diálogo. En la de Cocteau, por el contrario, las palabras son *consecuentes* con una acción a la que la imagen otorga un carácter auténtico. Allí se introducen desarrollos visuales en torno a las palabras sin añadir nada a su significación, a su sentido; aquí, el film valoriza una obra dramática como ninguna dirección de escena teatral sería capaz de hacer. Es la conclusión exacta a que nos llevan las teorías (o las ideas) de Marcel Pagnol. Como puede verse, no eran en modo alguno despreciables, sobre todo si consideramos que obras como el *Hamlet* de Laurence Olivier, o el *Macbeth* de Orson Welles, participan, si no de esa misma estética, al menos de concepciones análogas.

Antes de analizar en qué medida se puede adoptar una obra teatral a la pantalla, es decir, en qué medida es posible la transmutación de las *significaciones teatrales* en *significaciones cinematográficas* —suponiendo, por supuesto, que lo sea—, creemos necesario determinar cuáles son las cualidades específicas del teatro, o al menos intentar determinarlas.

A la luz del camino recorrido puede verse que el principio de teatralidad no es el único para definir el teatro. Como condición de la tragedia —si no de lo trágico— la teatralidad es uno de los fundamentos de la dramaturgia, pero supera al arte teatral propiamente dicho, dado que también se aplica a determinadas obras literarias o cinematográficas cuya forma y modo de expresión le son totalmente extraños. Como Bazin, ya hemos dicho que lo esencial radicaba en el texto, en el diálogo. Esto es evidente, pero no basta para caracterizar al teatro, porque la novela utiliza semejantes formas verbales sin que deba nada a los principios escénicos. Se trata, por tanto, de una cualidad particular del diálogo, concebido y organizado en virtud de determinadas condiciones.

Estas condiciones son las de la «representación». En efecto, si la obra teatral se expresa y se significa por medio del verbo, esta expresión sólo consigue su sentido y su plenitud gracias a una representación para la que ha sido concebida.

La obra escrita para la escena contiene virtualmente, en su propia escritura, cualidades que *se realizan* sobre la escena, pero estas cualidades sólo están implícitas. Sólo la interpretación y la puesta en escena las hacen vivas y verdaderas. La imaginación del lector realiza el espectáculo, pero, en la lectura, el juicio no considera más que las cualidades *literarias* de un texto, cuyas virtudes propiamente teatrales sólo aparecen en filigrana. Son los versos de Racine lo que se estudia en retórica y no la obra teatral, a no ser que se quiera conocer las exigencias del drama para cuya expresión fueron escritos. Pero ante estas exigencias admitidas y rápidamente recorridas, es la poética la que se convierte en objeto de estudio serio, y sólo ella. Ya hemos dicho que Racine, Corneille (e incluso Molière) fueron poetas dramáticos más que dramaturgos: mayores poetas en todo caso que dramaturgos, a la inversa de Shakespeare, que apenas es poeta. Se analiza la *lengua* de aquéllos y no su objeto, el drama. Se nos responderá que no hay por qué desmenuzar las traducciones, y que el estudio de Shakespeare se reserva a las clases de inglés. Pero en la misma Inglaterra apenas se estudia a Shakespeare. Mucho menos, en cualquier caso, que a Shelley o a Byron. En primer lugar porque su lengua es arcaica, pero también, y sobre todo, porque estudiar a Shakespeare supone estudiar el teatro, y la mejor forma de hacerlo es interpretarlo y llevarlo a escena; *realizar* sus esbozos y confrontarlos. O dicho de otro modo, la poesía de Shakespeare se halla sobre todo en sus dramas, mientras que la poesía de Racine está en sus versos.

En su estudio Bazin dice: «Si nos fuera permitido no retener de *Fedra* más que una acción, y reescribirla en función de las exigencias de la novela o del diálogo del cine, nos encontraríamos con la hipótesis [...] de lo teatral reducido a lo dramático.»

Pero, en realidad, las cosas no son tan simples. Por supuesto, se podría expresar la tragedia de Fedra bajo formas narrativas o cinematográficas. Pero el drama en ese caso sería *otro muy distinto*. Adquiriría otro sentido, se abriría a otras perspectivas, porque, *al ser diferente, el medio de expresión expresaría cosas diferentes y no las mismas cosas de un modo diferente.*

Ya veremos que tal hecho, aún a duras penas admitido, y sin embargo esencial, se halla en la fuente de todos los errores y todas las confusiones que conciernen a la adaptación teatral o novelesca para la pantalla. Se cree que se trata de *traducir*, como de pasar de una lengua a otra (donde se trata siempre de *lenguaje verbal*, es decir, de un mismo medio de expresión) cuando, por el contrario, se trata de pasar de una *forma* a otra *forma*, es decir, de transponer, de *reconstruir*.

Reducir *Fedra*, o cualquier otra tragedia, a su fundamento dramático, no lleva sólo a despojarla de lo «teatral», como de buena gana admite Bazin, sino a reducirla a sus «motivaciones», a su argumento primero, suprimiendo sus cualidades expresivas (o disminuyéndolas), es decir, renegando de todo aquello que la hace ser lo que es, de todo aquello que le da valor y sentido: *su forma misma.* Ahora bien, su forma, que es teatral, se halla íntegramente en su texto. Y mucho menos en las cualidades literarias o poéticas de este texto, que son obra del poeta, que en una determinada cualidad, más sutil, incluida en ellas, y que es obra del dramaturgo.

En nuestra opinión, conocer esa cualidad consistirá en captar el carácter específico de una expresión que sólo se «realiza» en la escena. Un ejemplo citado por Bazin nos ayudará a conseguirlo:

> Es una cinta que hace estragos aún en las escuelas y liceos franceses y que pretende ser un intento de enseñanza de la literatura mediante el cine. Se trata del *Medecin malgré lui*, llevado a la pantalla con la ayuda de un profesor voluntarioso por un director cuyo nombre callaremos [...] La primera escena, la de los haces de leña, situada en un auténtico bosque, comienza con un interminable trávelling entre la maleza, visiblemente destinado a hacer apreciar los efectos del sol bajo las ramas, antes de descubrir dos personajes grotescos ocupados sin duda en recoger setas; el desgraciado Sganarelle y su mujer, cuyos vestidos teatrales parecen aquí disfraces grotescos. El decorado real se aprovecha durante todo el film cuando es posible [...] El drama original, y con mayor razón el texto, se encuentran fatalmente descentrados. El tiempo de la acción teatral no es, de modo evidente, el mismo que el de la pantalla, y la primacía dramática del verbo está desfasada respecto al suplemento de dramatización que la cámara presta a la decoración. Y por último y sobre todo, una determinada artificialidad, una transposición nacida del decorado teatral, es rigurosamente incompatible con el realismo congénito del cine. El texto de Molière no adquiere su sentido más que en un bosque de tela pintada, y lo mismo ocurre con el juego de los actores. Las candilejas no son las luces de un sol de otoño. En última instancia, la escena de los haces de leña puede representarse ante un telón, pero no al pie de un árbol.

De este modo, el bosque real es ridículo respecto al texto de Molière; y a la inversa. Para un verdadero bosque se necesita un texto «verdadero», es decir, un texto cotidiano, cualquiera. Por lo tanto, el texto de Molière no lo es. La estilización que supone exige una «idea de bosque» y no el bosque mismo, dado que es a la conversación normal lo que el bosque de tela pintada al bosque auténtico: un artificio, una convención. Es preciso saber que un diálogo teatral no se limita a un intercambio de ideas o de sentimientos. No sólo expresa los pensamientos o los movimientos psicológicos: *los significa.* Los presenta, los describe y los construye *desde el interior;* por lo cual es aberrante respecto a la expresión directa que traduce espontáneamente una emoción, un pensamiento fugitivo y nada más. Es *verbo*, intercambio de expresiones y significaciones verbales. Como muy acertadamente subraya Roger Caillois: «La conciencia trágica está en la palabra»[23].

Las tragedias clásicas pueden ser representadas ante una simple cortina. Se puede vestir a Creón con un *smoking;* no se prestará a este detalle ninguna atención, porque las palabras que pronuncia atestiguan su rango, su personalidad, y sus vestidos, tanto como sus pensamientos y sus actos. Y si se pone una coraza a Mitrídates, un peplo a Nerón, si se hace conversar a Tito con Berenice ante las columnas de falso mármol, no es para invocar determinado realismo, sino para ayudar al espectador a construir en torno a los personajes el mundo imaginario que suscitan. Porque la coraza de Mitrídates, el peplo de Nerón, el mundo que les rodea, *están en el texto*, implicados en las palabras que pronuncian y que los definen. Lo cual en modo alguno puede darse en un diálogo novelesco o cinematográfico.

Por la misma regla de tres, podríamos llegar a decir que las piezas de Marcel Pagnol, e incluso las de Giraudoux, «no son teatro», de igual modo que se dice de las películas demasiado habladoras que «no son cine», porque el diálogo de Marcel Pagnol, lleno de vigor y saber, es un diálogo vivaz, espontáneo, que en ningún caso «significa» en el sentido teatral de la palabra. Se trata del diálogo *llevado a la escena*, y no del diálogo *de escena*. Demasiado directo para ser teatral, demasiado verboso para ser cinematográfico, lleva en sí una incompatibilidad doble con sus dos formas antagónicas para haber pretendido asimilarse a una u otra. En cuanto al texto de Giraudoux, es demasiado *literario* esencialmente. Se trata de artificios verbales de un tornasolado y de una sutileza extremas, pero que hacen arabescos en torno a los personajes en lugar de definirlos y de significarlos. No llegan a identificarse con el actor; aunque los pronuncia, el actor no los «encarna». De este modo llegamos a esta «presencia del actor» que da a la «significación verbal» todo su sentido.

---

[23] Roger Caillois, «Le tragique à la scène et à l'écran», en *Revue de Filmologie*, 4.

Para Henri Gouhier, «lo específicamente teatral es la imposibilidad de separar la acción del actor. La escena admite todas las ilusiones salvo la de la presencia» *(L'essence du théâtre)*.

Se pueden discutir estas ideas. Ya lo hizo Bazin y no seremos nosotros quienes volvamos sobre ello, dado que esta «presencia» no es menos manifiesta en la pantalla que en la escena. Pero en cine —ya lo hemos dicho y repetido— el actor, en lugar de desplazarse en un espacio que simplemente le sirve de marco, forma parte de un espacio que «se compone» con él; se integra en él. La esencia del cine, dejando a un lado la movilidad de los puntos de vista, estriba, sin duda, en esta unión íntima del ser y del mundo. Todos los elementos comprendidos en el campo de la cámara —paisaje, decorado, objetos, personajes— constituyen una unidad formal, en la cual y por la cual se hallan indisolublemente relacionados. Es precisamente esta *imagen del espacio* lo que asegura la «presencia» en cine, presencia que resucita en cada proyección un real cuya irrealidad aparece incluso más «real» que la realidad de que es imagen.

En teatro, la presencia del actor es una presencia física. El actor vive en el mismo «espacio» que el espectador, pero no en el mismo «mundo». Ahora bien, a la inversa del film, ese mundo es un *mundo ficticio*. Por tanto, el actor se desprende de él porque no mantiene con él ningún lazo que no sea imaginario entre su realidad corporal y la irrealidad del decorado que finge ese mundo. Por tanto, concentra sobre él toda la atención del espectador; y, además, su «presencia» no es sólo presencia física: es la *presencia del drama* bajo la forma de *presencia del verbo*. Por lo tanto, si en el cine la presencia consiste en la unidad formal del *personaje y del mundo*, en teatro deriva de la unidad formal *del actor y del verbo;* es el verbo encarnado. En el teatro el actor no *encarna* un papel, *asume una palabra*, es decir, un personaje íntegramente definido por el texto. De lo que se desprende que, más aún que el tiempo cinematográfico, el tiempo teatral no es idéntico al tiempo real. Generalmente se dice que una escena dura lo que duraría «en realidad», porque el tiempo de elocución y el tiempo del gesto son los mismos en la escena que en la vida. Por supuesto. Pero se olvida el «tiempo de reflexión» que precede al acto o la palabra, y que en escena no existe. Un tiempo de esta clase sería un «tiempo muerto». Descontando ciertos «silencios» y muy breves, toda duración no llenada por la palabra es insoportable en teatro. El actor no *piensa* su texto; lo *dice*. Al menos todo ocurre como si el pensamiento estallase en el verbo en el instante mismo en que es pensado. La reflexión que normalmente precede a la elocución se encuentra, por tanto, *en la palabra*, de tal modo que a través del actor la palabra se transforma en realidad. El sentimiento no es expresado ni traducido por las palabras: es *creado* por ellas.

> El héroe [dice Roger Caillois] se revela sin cesar a sí mismo y a los otros en una constante transfiguración de su ser interior [...] Cuando Macbeth invoca un mundo lleno de ruido y furia, lo hace nacer como un brujo, se entrega a él como un alucinado a sus visiones: la imagen no describe tanto el mundo de las cosas en torno cuanto el movimiento del alma que las invoca [...] Una elocuencia de este tipo es *encantatoria*, creadora de un mundo que, por decirlo de alguna manera, se desposa con la superficie de las palabras y les da una realidad auténtica. El mundo trágico se descubre en la palabra y en ella se realiza *(ibid.)*.

Desde este punto de vista, de la tragedia al drama no hay más que una diferencia de nivel. El encantamiento se muda en explicación, pero no por ello el drama está menos íntegramente en las palabras. De suerte que la esencia del teatro no radica tanto en la «presencia del actor» como en la del verbo que deviene *acto* a su través y por él, es decir, gracias al cual esta cualidad específica, completamente virtual en las palabras, se hace efectiva. Y no se hace efectiva, por tanto, más que sobre la escena, en el espectáculo que «realiza» las intenciones del autor.

El diálogo de teatro es tanto más irreductible al cine en cuanto que lo expresa todo, mientras que el diálogo del film debe tender, por el contrario, hacia la «no significancia», es decir, hacia una expresión comprometida en las contingencias pero liberada de toda trascendencia. Esta, cuando existe, es asunto exclusivamente de las imágenes.

Tamaña necesidad no radica en el hecho de que el verbo deba, «por principio y por definición», someterse a la imagen so pretexto de que el cine se basa en lo visual, sino en el hecho de que entre estas dos formas de lenguaje existe una constante desincronización en el orden de las duraciones. Ya lo hemos dicho, serían precisas una o varias páginas de texto para describir el contenido de un solo plano. El héroe que nos informa de su cansancio no nos dice nada que no pongan inmediatamente de manifiesto su rostro, su actitud, su comportamiento, salvo añadir varios segundos a la significación de una cosa ya significada. De ahí nace un desfase constante entre el tiempo de la expresión visual, cuyo ritmo es rápido, y el del «decir», de ritmo mucho más lento. Cuando no provoca las imágenes, cuando expresa *por sí mismo*, el verbo paraliza el film, frena su ritmo. Si un tiempo no ocupado por la palabra es insoportable en el teatro, porque está «vacío», un tiempo ocupado únicamente por la palabra es insoportable en cine, porque esta duración «llena de palabras» se convierte en un momento de duración.

En la vida normal, este desfase es insensible no sólo porque actuamos y hablamos libremente, sino porque los sucesos se hacen *con nosotros*, mientras que en cine —o en teatro— se hacen *ante nosotros* y se hallan orientados en una corriente de significaciones. La solución, por tanto, consiste en conceder al texto y a la imagen funciones diferentes, en poner sus significaciones *frente a frente*, una actuando sobre la otra, y no en alterarlas ni en hacerlas coincidir.

En cine debe partirse de ese principio que en nuestra opinión es fundamental, a saber: *desde el momento en que se ha expuesto la idea antes de la imagen, la imagen se hace inútil, puesto que, en tanto que medio de expresión, está hecha para sugerir la idea*, o por lo menos para desarrollar la narración, con vistas a lo que hay que expresar y que sólo debe tomar su sentido gracias a esta expresión. La imagen cinematográfica desempeña exactamente el papel que en el teatro cumple el verbo. Por lo tanto, una película puede ser concebida como una pieza, el «contenido» puede fundarse en la concentración de los tiempos y los espacios, puesto que la forma y el modo de decir son los de un film. En cambio, si bien el *papel* de la imagen en un film es análogo al del verbo en una pieza teatral, al ser completamente distinto su *poder*, el desarrollo «visual» de una obra teatral no puede sino deformarla. No se puede *significar* con imágenes lo que se *significa* con palabras; y a la inversa.

Por otro lado, si el tiempo del teatro es el «tiempo del verbo», el tiempo del cine no es el «tiempo de la acción», como generalmente se dice, sino un tiempo que está referido a la percepción. La realidad teatral es una realidad comprendida, la del cine, una realidad percibida. De donde se deduce que la intelección no es en ambos casos la misma.

En teatro, el espectador forma parte de una comunidad cuyos miembros están ligados por un consentimiento unánime, y la representación, que supone una determinada connivencia entre el actor y el público, se desarrolla como un ceremonial. La participación individual es como el reflejo de un sentimiento colectivo. La comunicación se halla al nivel de la razón, del entendimiento, mientras que una pieza teatral ofrece un pensamiento acabado, cerrado sobre sí mismo. El espectador piensa siempre en un pensamiento organizado. El autor ha pensado por él.

Por el contrario, el cine rechaza toda connivencia. No hay nada «convenido» entre el actor y el público; lo mismo que entre un individuo cualquiera y una persona que le observa. Por tanto, todo parece auténtico, ya que se halla separado de toda «ficción». El espectador es el testigo de un drama que no parece en modo alguno haber sido hecho «para él». Está allí como por casualidad; mira y toma partido en la medida en que se deja atrapar.

Es más, se ecuentra aislado, sólo consigo mismo ante el mundo que se ofrece a sus ojos. Este aislamiento, sin embargo, no le sustrae de lo colectivo. No comunica con sus semejantes, pero ve y siente con ellos, si no lo hace como ellos. Una especie de lazo subyacente se establece entre los espectadores encerrados en su contemplación. El cine sustituye el unanimismo objetivo del teatro por una especie de intersubjetividad, menos consciente pero evidentemente más profunda. La comunicación se halla al nivel de la pasión y de la fascinación.

Mientras que la pieza es comprendida, el film es percibido según una continuidad en la que el pensamiento, que no se detiene nunca, *definido* por las palabras, se busca y *se propone* en múltiples sugerencias. El círculo no está cerrado como en la obra teatral; se convierte en espiral, y se ensancha sin cesar. El film no exige pensar sobre un pensamiento preciso, sino completar un pensamiento voluntariamente impreciso. Pide ayuda del espectador, exige que ponga algo «de sí». Es un alimento que se trata de asimilar, una serie de relaciones y de enigmas que conviene descifrar. Pero como la naturaleza, que se ofrece sin cesar a nuestras miradas, el film no nos conmina a pensar. Se diversifica inmediatamente y se transforma en su movimiento. Que piense quien quiera. De ahí que muchos lleguen a no pensar afirmando que la obra y el arte cinematográfico no hacen reflexionar, que el cine es un arte *pasivo*, cuando sucede todo lo contrario. Pero para pensar sobre las imágenes hace falta aprender a *ver*, saber descubrir su sentido a través de lo que muestran, como es preciso saber leer para pensar sobre las palabras. De igual suerte que en la naturaleza, donde el vulgo no encuentra más que cosas comunes, ya vistas u oídas, mientras el espíritu atento descubre en ella el sentido y la aportación de algo maravilloso sin cesar renovado.

En resumen, se *asiste* a una «representación teatral», mientras que se *ve* una película, que es —como ya hemos dicho anteriormente— *presentación* antes que «representación».

En el teatro, se mira (o se «escucha») vivir y actuar a personajes objetiva y físicamente presentes, mientras que en cine uno se «proyecta» en una sombra viva que absorbe nuestra capacidad de ensueño. El sujeto que ve deviene sujeto de lo que ve; se desdobla y se mira vivir una existencia imaginaria. Es, a un tiempo observador y observado, una conciencia que toma conciencia de su propio subconsciente, pero que permanece libre para tomar sus distancias y para alejarse del encantamiento.

Exagerando apenas —es cuestión de sensibilidad— puede decirse que en el cine el espectador está solo ante un mundo, como el místico está solo ante Dios. Por lo que el cine es —o puede ser— una mística, ya que no una religión. Es «cósmico» en el sentido profundo de la palabra, porque si el teatro es un encantamiento cuya magia íntegramente verbal finge el diálogo del hombre y los dioses, el cine abre sus horizontes sobre la magia de lo *real*. Nos entrega su secreto no mediante una figuración arbitraria y convencional, sino a través de *una imagen del mundo* en la que la realidad vacila sobre sus semejantes. El diálogo ya no se oye: se *experimenta*.

Se ve, pues, que el problema de la adaptación es un falso problema. No tiene solución siguiendo los caminos que se le imponen, porque es imposible traducir una magia verbal en magia visual, dado que su sentido, sus perspectivas, su horizonte, son radicalmente distintos.

Sin duda alguna se puede expresar visualmente el sentido trágico de cualquier tragedia —*Fedra*, o *Electra* o *Cinna*— pero a partir de ese momento se le dará *otra significación*. Ya no será la tragedia de Racine, de Eurípides o de Corneille, sino *otra distinta* a partir del mismo tema; una *creación* y no una adaptación. Permanecer fiel a Racine supone condenarse a ilustrarlo; supone condenar al propio Racine, porque sustituir su lenguaje por imágenes es destruir el sentido de su obra, reducirlo a un argumento que no es mejor ni peor que cualquiera otra serie de hechos diversos. La única solución, repitámoslo una vez más, consiste en guardar intacta la obra original y «ponerla en escena» con los medios del cine. Lo cual no es otra cosa más que el empleo de los procedimientos cinematográficos en beneficio de la expresión teatral. Como Bazin subraya «el aporte específico del cine no podría definirse aquí más que por un aumento de la teatralidad».

Podría objetarse que el teatro clásico que hemos citado *ex profeso* para comodidad de la demostración tiene su finalidad en el verbo. Shakespeare, por el contrario, emplea las palabras no como un *fin* en sí sino como un *medio*. En sus obras, la significación desemboca en un mundo imaginario que no es reductible a la única cualidad verbal. En otros términos, mientras Racine y Corneille expresan una interioridad definida y limitada por las palabras, Shakespeare crea, con las palabras, un universo que envuelve los sentimientos que expresan. Es *dinámico* (virtud que comparte con los españoles) allí donde otros son *estáticos*, y se ha dicho con frecuencia que si hubiera vivido en el siglo XX hubiera sido cineasta y no dramaturgo. Somos los primeros dispuestos a creerlo, pero no por ello dejamos de comprobar que sus obras maestras son piezas de teatro y no películas.

Henri Lemaître, en su estudio sobre *Le cinéma et la tentation shakespearienne*[24], hace notar con toda precisión que

> Shakespeare, por sumarios que sean sus medios materiales de representación, llega a asegurar la expansión de los valores visuales hasta el interior mismo de la palabra, por lo cual con mucha frecuencia el estremecimiento dramático debe su poder a que las palabras, su ritmo y su disposición, tienen por objeto producir, ante la mirada interior del espectador, el rico desarrollo de un film imaginario.
> [...] En la eterna querella del *mostrar* y del *decir*, que no ha cesado de torturar la historia del teatro [prosigue H. Lemaître], parece como si Shakespeare y el cine hubieran querido, cada cual a partir de dos términos opuestos, negar el dilema mismo que les oponía, y multiplicar la intensidad del *ser* dramático haciéndolo nacer de la indisoluble unión del *mostrar* y del *decir*.

Por desgracia, si puede establecerse un paralelo entre «un arte del lenguaje que, como el de Shakespeare, triunfa confiriendo a la palabra todo el poder mágico de la imagen, y un arte de la imagen que, como el cine, triunfa otorgando a la visión todo el sugestivo poder de la palabra», hay que hacerlo a la manera de dos procesos inversos, cuyo acercamiento permite captar mucho mejor su antagonismo congénito. En efecto, Shakespeare no realiza la «unión» del *mostrar* y del *decir* como dos formas que se asociarían con vistas a una significación complementaria, a la manera del cine hablado. En él, lo visual es *función del decir*; está *en* el verbo, auque a veces escape de él como de la rosa escapa su perfume; la imagen *depende* de una expresión verbal. En una buena película, por el contrario, es el decir el que está *en* la imagen o el que depende de una expresión visual. Aspecto éste en el que Shakespeare, pese a las apariencias, es tan poco cinematográfico como Racine o Esquilo. Puede verse incluso que son las formas más aparentemente visuales (y puede verse sobre todo en la novela americana) las más contrarias al cine, porque lo visual ahí es consecuencia de una expresión *no visual*, de una expresión que no es un *hecho* sino un *concepto*.

---

[24] París, Le Cerf, 1964.

Resulta fácil percatarse de ello cuando se trata de obras que, por razón de su mismo tema, deberían ser las más cinematográficas: las comedias de magia.

En efecto, ¿qué hay más idóneo para crear un mundo imaginario que el cine? Y, por lo tanto, ¿qué arte más propio para traducir una pieza teatral como *El sueño de una noche de verano?* Pues bien, lo que ocurre es exactamente lo contrario. Puesta en escena por Max Reinhardt en el Deutsche Theatre, la obra es una comedia de magia pura porque se basa en medios teatrales y se «realiza» en la óptica de la escena. Puesta en la pantalla por el mismo Max Reinhardt, con una amplitud irrealizable en la escena y con la ayuda de procedimientos cinematográficos que pretendían «visualizar» la imagen shakespeariana, la película se hunde. Porque una de dos: o bien se crea un mundo imaginario propiamente cinematográfico, un mundo «irreal» que no nace sino del cine, y entonces se traiciona a Shakespeare porque lo mágico así conseguido no está ligado en tal caso a su expresión verbal, a términos que conducen a un bosque de tela pintada, a una cabeza de cartón; o bien se respeta la obra, como hizo Max Reinhardt, jugando con las capacidades espectaculares de la película, y entonces se la destruye de un solo golpe por lo irrisorio de una magia de cartón aberrante para los medios cinematográficos.

Esto ha sido comprendido por los únicos adaptadores valiosos hasta ahora, Orson Welles y Laurence Olivier, quienes con toda razón rechazaron la adaptación pidiendo al cine solamente un nuevo medio de «puesta en escena». Hecho que Bazin subraya diciendo:

> Veamos ahora cómo Laurence Olivier supo resolver en *Enrique V* la dialéctica del realismo cinematográfico y de la convención teatral. La película comienza con un trávelling, pero lo hace para hundirnos en el teatro: en el patio de la posada isabelina. No pretende hacer que nos olvidemos de la convención teatral; antes bien, la denuncia. Porque no es *Enrique V* lo que se pone en cine de modo inmediato y directo, sino la *representación* de *Enrique V* [...] Haciendo cine del teatro, denunciando previamente mediante el cine el juego y las convenciones teatrales en vez de tratar de camuflarlas, ha saldado *la hipoteca del realismo que se oponía a la ilusión teatral.* Una vez aseguradas estas premisas psicológicas con la complicidad del espectador, Laurence Olivier podría permitirse tanto la deformación pictórica del decorado como el realismo de la batalla de Azincourt; el propio Shakespeare le invitaba a ello con su llamada explícita a la imaginación del auditorio; incluso ahí el pretexto era perfecto. Este alarde cinematográfico, difícil de admitir si la película no hubiera sido más que la representación de *Enrique V*, encontraba su coartada en la misma pieza teatral [...] Por que *Enrique V* no es en ningún momento «teatro filmado»; tanto el film como la representación teatral se sitúan en cierta forma más acá y más allá de la escena. A pesar de ello, Shakespeare se encuentra prisionero, y también el teatro, dado que están cercados por todos los lados por el cine *(ibid.)*.

El mayor interés estriba en el alargamiento de una «duración» que la escena no permite. La pieza se enriquece con todos los momentos en que los personajes no hablan, sino que actúan o reflexionan, de tal suerte que lo que dicen se encuentra explicado por su comportamiento. Lo cual no es verdad más que en algunos pocos momentos, porque si la puesta en escena cinematográfica da un marco auténtico a la tragedia, también despoja al verbo de su significación trascendente. Dado que concede al héroe el beneficio de una existencia concreta, *la temporalidad hace bascular la trascendencia verbal en la inmanencia de lo real vivido.* De este modo, sin dejar de ser trágica, la tragedia se convierte en *drama;* y las motivaciones que eran *metafísicas* se convierten en *psicológicas.*

Mientras que el «tiempo del teatro» es esencialmente el «tiempo del verbo», es decir, de la *palabra,* en cine toda duración que no esté sostenida por un acto concreto es un peso muerto. Lo conceptual en cine se halla en función de lo real; lo trascendente, en función de lo inmanente, precisamente a *la inversa de lo que ocurre en teatro.* De ahí la imposibilidad de una transposición formal. No sólo son de otro orden los valores, sino que actúan *a contrario.*

Por tanto, la única posibilidad estriba en un arte de representación consistente en poner en escena una pieza teatral utilizando los procedimientos del cine. Por supuesto, sabiendo que de este modo la obra original pierde en trascendencia lo que gana en inmanencia, y que si el resultado es una película la obra sigue siendo ante todo teatro.

La realidad cinematográfica, en constante desacuerdo con una trascendencia metafísica que no se actualiza más que en las palabras, desemboca en valores de carácter social, representados por los principios *objetivos y concretos* que rigen el comportamiento de los individuos. Por tanto, lo trágico cobra ahí un nuevo aspecto, realista ahora, y en absoluto conceptual. Se trata de una necesidad colectiva que oprime o contraría la libertad individual, se trata de la lucha entre estos dos imperativos, de su resolución de acuerdo con un equilibrio aceptable.

No es, por tanto, necesario ir a buscar inspiración en obras dramáticas cuyo tema y cuyas motivaciones están hoy superados ya y que, siendo teatrales, no encuentran su sentido y su finalidad sino en las palabras.

LXXV. LITERATURA Y CINE

Porque no hay que olvidar que si el cine es un lenguaje, una escritura, el decir del cine consiste en significar con una realidad que, de partida, tiene por sí misma un *sentido*. Se ofrece a la mirada una realidad cualquiera producida en un determinado espacio durante un determinado tiempo. En cierto modo se compone un *espectáculo*.

Escribir una película es organizar una serie de elementos «puestos en escena» con vistas a significaciones previstas de antemano. El cine, por tanto, no es ni podría ser una escritura más que en la medida en que es *en primer lugar un espectáculo*.

Esta definición sitúa al cine precisamente entre el teatro y la literatura, participando a un mismo tiempo del uno y de la otra, pero subraya con igual claridad los puntos en y por los que se separa de ellos específicamente.

Porque su expresión era consecuencia de la puesta en escena de una acción que se debe elaborar, el cine fue acaparado en sus inicios por las gentes de teatro o colocado bajo los auspicios del teatro-rey. Ya hemos visto que el teatro filmado sólo fue abandonado para expresar mediante la imagen una historia sometida a la finalidad necesaria del drama, a su ineluctable avance hacia un desenlace feliz o desgraciado.

La tragedia no sólo sacaba ventajas en pasar por ese molino: le era indispensable. Pero el cine no tenía necesidad alguna de semejante estructura, tanto menos cuanto que ésta separa al acontecimiento del flujo temporal que tenía que explorar obligatoriamente, que traducir, dado que era virtualmente capaz de ello. Esta capacidad, inscrita en su naturaleza misma, seguía siendo, sin embargo, puramente teórica. Para ponerla en práctica, tenía que beneficiarse de una escritura fluida que aún no poseía, y, sobre todo, de un tiempo de representación susceptible de integrar una duración algo consistente. En efecto, de igual modo que no se puede escribir una novela en treinta páginas, tampoco se puede pretender dar una expresión de novela en una hora de proyección. Este límite, que le fue impuesto al cine durante largos años, le obligó a mantenerse en los límites y normas de la «novela corta». Los mejores cineastas llegaron incluso a hacer un principio estético de esta obligación, en lugar de tratar de transgredirla mediante artificios irrisorios (ya hemos visto que el folletón no sabía llenar el tiempo que se le concedía más que por medio de la acción «por la acción»). La relativa concentración ofrecida modélicamente por el teatro conllevaba, por tanto, una estructura ejemplar susceptible de mantener la dirección del drama en los límites exigidos por su expresión más favorable: decir el máximo de cosas en un mínimo de tiempo.

La flexibilidad de las técnicas y de los medios de expresión visuales, la unión de la palabra, el desarrollo del tiempo del espectáculo (que sucesivamente pasó de sesenta a noventa minutos, luego a ciento veinte y posteriormente a más) permitieron al cine desprenderse de las estructuras teatrales y orientarse progresivamente hacia una determinada experiencia de la duración.

Como sabemos, el primer film que se ocupó de unos caracteres en perpetua transformación —una transformación que era consecuencia de las influencias sociales, del medio, y cuyo análisis no era posible más que por la consecución de una duración homogénea— fue el célebre *Avaricia,* de Eric von Stroheim, rodado en 1924, según una novela de Frank Norris. La versión original, que duraba ocho horas y que debía tener dos partes, nunca fue editada. La versión que conocemos, amputada en gran cantidad de escenas contra la voluntad de su autor, y reducida a cuatro horas[25], exige numerosos subtítulos explicativos que reemplazan necesariamente a las escenas que faltan. No por ello deja de ser una obra maestra, la primera obra maestra novelística de la pantalla.

---

[25] La visión que actualmente puede verse en la cinémathèque no es más que una copia amputada, además —accidentalmente o no—, de varias

El importante giro que marca esta película en la historia del cine nos incita a decir aquí algunas palabras sobre ella.

McTeague, joven sin cultura y sentimental, trabaja en una mina de oro y vive miserablemente con su madre. Un día abandona la región para aprender un verdadero oficio junto a un dentista ambulante. Se instala en San Francisco, prospera, se casa con Trina Sieppe, hija de emigrados alemanes, después de haber ganado cinco mil dólares a la lotería, lo cual da envidia a Marcus Schoulder, antiguo amigo de Trina. Ahora bien, McTeague no tiene título de dentista; denunciado por Marcus, se verá impedido para ejercer legalmente, reducido al paro, mientras que Trina, hasta hace poco ahorradora, se convierte en avara. Un día, en estado de excitación nerviosa, la golpea, la mata y huye con los ahorros que ella tenía escondidos. Marcus se lanza en su persecución. Se encuentran en pleno desierto bajo un sol de plomo; McTeague mata a Marcus, pero no sin que antes éste le haya puesto unas esposas; perdida durante la lucha la llave, McTeague permanecerá atado a su enemigo, arrastrará su cadáver durante kilómetros y terminará muriendo de agotamiento.

La supresión de gran número de secuencias y de personajes secundarios, hace, a veces, incomprensibles ciertos pasajes, tanto más cuanto que las parejas Zerkow-María y miss Baker-Old Grannis actúan constantemente sobre la evolución de la pareja McTeague-Trina, y prestan a la obra una solidez novelesca que falta en la versión proyectada. Es la historia de una pareja que se deshace, de seres que se degradan bajo el influjo de la miseria y de una pasión hipertrofiada; la sed de oro, en Trina, es una pasión que poco a poco la va vaciando de toda sustancia humana. El drama va mucho más allá del simple naturalismo, pero *Avaricia* fue el primer film que tuvo una duración auténtica: tuvo un espesor temporal. Aun hoy en día es una de las pocas películas en que los seres se hallan en perpetuo devenir.

La voluntad de realismo de Stroheim se pone de manifiesto desde el principio, porque la película fue rodada en los lugares mismos de la acción. Por otro lado, los personajes y sus pasiones no son singularidades patológicas, sino seres que pueden encontrarse en el marco social que los determina y que es la causa profunda de sus taras. Hay aquí toda una pintura de la miseria que afecta al proletariado y a la pequeña burguesía de las grandes ciudades (San Francisco) en las postrimerías del último siglo. El paro al que McTeague se ve reducido anticipa el de *El ladrón de bicicletas.* Pero el realismo de la película es, en última instancia, un realismo subjetivo, hipertrofiado por el poderoso temperamento de Stroheim que, a veces, llega incluso a la caricatura cruel del comportamiento; las preocupaciones económicas de Trina se convierten en una obsesión monstruosa; está a punto de reventar de hambre y frío, y termina por acostarse desnuda sobre las monedas de oro que ha esparcido sobre su camastro. El deseo, la voracidad, la violencia y la pasión rompen a lo largo de toda la película las apariencias y los prejuicios. Las prohibiciones sociales que no pueden contener la violencia del hombre preso en las contradicciones de esta sociedad, son constantemente transgredidas por el escándalo, el asesinato, la blasfemia, el sueño y el delirio, la pasión y la muerte.

Puede decirse que antes de *Avaricia* la psicología cinematográfica se hallaba en un estado rudimentario, porque la psicología supone la evolución en el tiempo. Aquí, poco a poco, los seres se rechazan, se molestan, se provocan, se dan celos, se denuncian, huyen, se aislan y se matan cuando de nuevo son puestos frente a frente. Cada cual se hunde más que antes en su soledad, en su desesperanza, en su obsesión o en su odio. El tiempo es perceptible en la destrucción que entraña. Lo mismo ocurre con los detalles, que son testigos de los cambios más mínimos: los objetos juegan un papel esencial y no hay dos planos en que los individuos o las cosas sean semejantes. Nada hay en común entre la joven del principio y la arpía final, envejecida, fea, llena de tics, de gestos amenazadores; entre el McTeague bonachón de la mina y el viejo sofocado, tripón, alcohólico y lleno de vómitos. Las anotaciones sobre las condiciones atmosféricas no son menos notables. Stroheim llega incluso a hacer perceptibles las diferentes horas del día, según las estaciones, los meses.

Consiguió sustituir un cine teatral (en el sentido dramático de la palabra) por un arte del relato, por el realismo de la duración, trastocando todos los principios entonces en vigor. Por supuesto, que la película no carece de defectos. Aquí y allá encontramos todavía manifestaciones de un simbolismo ingenuo acorde con los clichés cinematográficos del momento; pero no se trata más que de fruslerías de poca monta. La obra se adelanta a veinte años en cuanto a la exposición y desarrollo de un contenido novelístico, si es que no lo hace en cuanto a la forma de decir, aunque las significaciones sean inherentes a la

---

escenas que formaban parte de la versión presentada en Les Ursulines en 1926. Su duración no llega más que a tres horas veinte minutos.

autenticidad de los hechos. La mediación obtenida gracias a estos hechos es consecuencia de su sentido inmediato, y no de un procedimiento de montaje o de una composición pictórica, como solía ocurrir la mayoría de las veces. En todo el cine mudo, *Avaricia* es el único ejemplo de expresión realista y de significación temporal, aunque *Y el mundo marcha*, de King Vidor, pueda compararse con ella en ciertos aspectos, siempre, por supuesto, en un plano relativamente menor.

Ya hemos visto que el cine hablado dejó como saldo en sus inicios un retorno a la comedia, al verbalismo, y en muchas ocasiones a la teatralidad. Pero sólo desde hace algunos años estamos asistiendo a un constante esfuerzo de «desdramatización», a una búsqueda netamente orientada por el camino del relato y de las estructuras de la novela. Pero concebir una película «como una novela» es una cosa, adaptar una obra literaria otra, y muy distinta; hasta tal punto distinta que el resultado es casi siempre contrario a lo que se esperaba.

La aparente semejanza entre la película y la novela, por lo que se refiere a su respectivo avance (desarrollo temporal, narración de una serie de acontecimientos más o menos cronológicos, etc.) incitó a los cineastas a llevar obras literarias a la pantalla, de igual forma que antes la semejanza de las estructuras dramáticas les había llevado a poner obras teatrales «en cine».

La orientación de que acabamos de hablar, la disposición del tiempo de representación, debían —al parecer— permitir una adaptación más perfecta y más consecuente de las grandes obras de la literatura. Dejando provisionalmente a un lado la organización de un contenido propiamente cinematográfico y examinando, por ahora, el estricto problema de la adaptación, vamos a ver qué determina que la cosa sea imposible.

Teatral o novelística, la adaptación en su origen no fue otra cosa que una garantía de valor que se esperaba dar a una película aprovechando la notoriedad de las obras adaptadas. La aspiración del cine a «obra de arte» no era admitida más que cuando se dedicaba a introducir el arte en las películas. Aunque degradada por este calco, la obra original conservaba su poder virtual incluso en su propia caricatura, otorgaba su sello a la película que inspiraba, le daba el testimonio estético que necesitaba, pero subrayaba de esta forma la inferioridad congénita de un arte que la necesitaba.

En los primeros tiempos, y debido a su corta duración, las adaptaciones no eran otra cosa que la puesta en imágenes (las más de las veces mediocres desde cualquier punto de vista: dirección, interpretación, decorados) de algunos episodios justamente célebres. Una especie de ilustración primaria, análoga a las tiras dibujadas de los periódicos. Pero si olvidamos estos balbuceos, si consideramos los films de los años veinte, en la mayor parte de las películas puede notarse que la adaptación de una novela consiste casi siempre en su reducción a las dimensiones de una novela corta, es decir, a su argumento primero, en privarle precisamente de su espesor novelístico, de su temporalidad.

En el mejor de los casos se preparan unos acontecimientos condensados que se encadenan o se determinan dramáticamente como en una pieza teatral. El paso de la temporalidad se fija entonces en una sucesión de «momentos», y la psicología se traduce mediante una abundancia verbal que priva a las imágenes de las pocas cosas que les quedaba por decir. Todo queda reducido a «lo esencial», es decir, a un esqueleto. Las imágenes, que se limitan a describir y situar la acción, reflejan un contenido organizado con vistas a un conjunto de significaciones *literarias;* pero éstas, fruto de una forma que las constituye como tales, no pueden testimoniar otra cosa que su ausencia. Recortada, raspada, edulcorada de este modo, la novela sólo permite que se transparente un movimiento esquemático orientado hacia una finalidad preconcebida. En resumen, de una obra rica y tupida se saca una pieza mediocre, y de esta pieza una película más mediocre todavía.

Se argüirá que éstos no son sino los defectos de un método instaurado por las costumbres teatrales. Nada impide concebir un modo de adaptación acorde con las capacidades de un arte destinado en el futuro a significar no sólo el paso del tiempo, sino los movimientos psicológicos que éste entraña. Y es muy cierto que determinadas adaptaciones han dado lugar a obras que, incluso teniéndose en un nivel cinematográfico elevado, han conseguido traducir algunas de las ideas fundamentales de la novela adaptada. Pero éstas no son más que excepciones. Porque por notables que fuesen, estas obras lo fueron sólo por secuencias paralelas, es decir, por secuencias que expresaban otra cosa muy distinta del contenido específico de que formaban parte.

En efecto, sea teatral o novelística, la adaptación parte del absurdo principio de que los valores significados existen independientemente de la expresión que los ofrece a la vista o al entendimiento. En el interior de un mismo sistema de signos (de una misma lengua o, incluso, de un mismo lenguaje) esto quizá sea verdad. Pero cuando se pasa de un sistema a otro, los valores cambian. Al ser consecuencia las significaciones del sistema adoptado, los mismos elementos adquieren otro sentido muy distinto, y las cosas significadas son de una naturaleza muy diferente.

Por ejemplo, resulta prácticamente imposible expresar con palabras lo que Leonardo expresa con formas y colores en *La Virgen de las rocas.*

Evidentemente, este cuadro puede ser descrito, puede ser «contado», se puede decir lo que presenta a la vista o al entendimiento, puede ser analizado desde un punto de vista estético o metafísico. En última instancia se puede perfilar con palabras las significaciones que le son propias, pero jamás se podrá significar *lo mismo*, crear significaciones idénticas, obtener mediante una expresión verbal el «contenido latente» que lo caracteriza.

Consecuencia de una mediación, es decir, de una manera de descifrar y de estructurar el mundo, este «valor» sólo existe en función de la forma que lo ha creado y que le da un *sentido.* Esa forma es el dato específico de la pintura, de una determinada pintura. Cualquier otro modo de expresión que describa o cuente *lo mismo* dará a esa misma cosa *otro sentido*, otra significación. Baudelaire *(Les phares)* nunca tradujo otra cosa que una determinada equivalencia afectiva, emocional, antes referida a un estilo que a una obra. Y era Baudelaire.

Transvasar una obra de un modo de expresión a otro, adaptarla, supone pretender la equivalencia del significado pese a la diferencia de las significaciones, es decir, la cuadratura del círculo. No sólo los signos y símbolos empleados en uno y otro caso tienen distinto *poder de expresar o de significar*, sino que no actúan sobre la conciencia de la misma forma. Su percepción no es la misma, y, por lo tanto, tampoco lo es su percepción mental; no se abren a los mismos horizontes conceptuales.

Por lo tanto, querer transvasar los medios de expresión literarios a medios de expresión cinematográficos es un absurdo. A cada momento el adaptador se encuentra ante el siguiente dilema:

O bien permanece fiel a la letra: sigue paso a paso la marcha del novelista, el encadenamiento de las circunstancias tal cual han sido referidas; pero por la expresión visual de tales hechos se ve arrastrado a significar algo muy distinto a la novela, o a torcer un sentido determinado por una expresión literaria conforme al pensamiento del autor. Por lo tanto, se llega a traicionar al novelista con los mismos elementos de su propia fabulación, mientras se cree que se le sirve.

O bien permanece fiel al espíritu, es decir, se esfuerza por expresar ideas semejantes, sentimientos análogos, pero por caminos torcidos. Por lo tanto, y por necesidad, se rompe la continuidad novelística, se transforman los datos, las circunstancias, los personajes, y se desemboca, también en este caso, en una traición evidente. Hablar de adaptación en este caso roza el abuso de confianza, porque la película, por interesante que pueda ser, nada tiene que ver con la obra original de la que, sin embargo, se pretende reflejo.

Y pone de manifiesto una mentalidad muy curiosa quien crea que se puede ser fiel al *espíritu* de una obra sacándola de su curso normal, cambiando sus datos, transformando sus estructuras, como si *la letra y el espíritu* de una obra fueran dos cosas decididamente distintas, sobreponibles o disociadas, cuando una y otra constituyen un conjunto de hechos, de expresiones y de significaciones cuya interdependencia queda constantemente puesta de manifiesto. Traicionar la letra es traicionar el espíritu, porque el espíritu no está en ninguna otra parte sino *en la letra.*

Por lo tanto, las únicas soluciones convenientes son estas:

O bien se sigue la historia paso a paso, se la pone en imágenes evitando ante todo significar cualquier cosa por medio de algún artificio de lenguaje, de tal forma que no se exprese nada que le sea extraño. Hay que esforzarse por traducir no significaciones, puesto que todas ellas están en las palabras, sino las cosas significadas por ellas. Desde ese momento el film deja de ser creación, expresión, para convertirse en representación, en ilustración.

O bien, despreocupándose de permanecer fiel al autor, hay que pensar íntegramente en el tema de la obra para darle un desarrollo distinto y otro sentido. Se hace así una obra personal a partir de la del autor, que sirve de inspiración, pero que ya no tiene derecho a prevalecer.

En el primero de estos casos, la película puede ser algo muy semejante a un simple álbum de imágenes, ya que no es otra cosa que un vehículo. Una vez separadas las significaciones cinematográficas, nada impide componer imágenes cargadas de sentido, es decir, imágenes que en el decorado, las luces, las estructuras plásticas, el comportamiento de los personajes y la acción, creen un conjunto acorde con el que las palabras han tenido por objetivo evocar. En otros términos, en la puesta en escena —entendiendo por ésta la estricta creación de un espacio dramático— se constituye el mundo que la novela sugiere, su clima, su ambiente, y se registra por medio de la cámara. Se registra una realidad significada, descifrada, que es como el cociente de las significaciones verbales en la medida en que éstas se limitan a la descripción.

Hay en esta operación todo un arte que en modo alguno es despreciable, que está hecho de eclipsamiento, de renuncia, de escrupulosa fidelidad a la obra original, y que si no consigue llegar a traducir el sentido profundo, a ofrecer una equivalencia estética por las razones que se acaban de exponer, es capaz de producir un reflejo apreciable.

Entre los logros del género de buena gana citaríamos los films que David Lean hizo a partir de *Great expectations* [*Cadenas rotas*] y, sobre todo, de *Oliver Twist*. Las imágenes parecen brotar de entre las páginas de la novela, y, a veces, se reconoce una especie de eco del estilo o de la «manera» de Dickens.

En un nivel más alto, se encuentra, sin duda, *Le journal d'un curé de campagne*. Sin embargo, además de una determinada equivalencia de tono y de espíritu propia de las imágenes, Bresson llega a significar, a veces, el pensamiento de Bernanos, pero hay que convenir que ello se debe esencialmente al texto. Las imágenes, siempre por detrás del pensamiento que apoyan, crean el clima, el ambiente, esbozan los hechos, sugieren apenas (como debe hacerse en casos semejantes) y dejan al comentario el cuidado de penetrar en el alma del sacerdote que, por otra parte, *se expone* por medio de él. El sentido de la novela, que radica en las palabras, se encuentra en el aparato verbal del film; no hay aquí milagro. Puede decirse que las imágenes *ayudan* al texto prolongándolo, aclarándolo, pero es lo máximo que se puede esperar de ellas cuando tratan de permanecer fieles a sus significaciones verbales. Las envuelven, pero no las traducen. Significar visualmente sería hacer otro film, echar mano de otras estructuras, de otras situaciones. Quizá se llegaría a determinadas analogías, pero entonces ya no se trataría de la novela y mucho menos de Bernanos. Las perspectivas habrían cambiado totalmente.

De igual modo que la adaptación teatral se reduce a la puesta en escena cinematográfica de la obra original —por mucho que se la quiera respetar—, la adaptación literaria se reduce a la puesta en imágenes del mundo de la novela. Tanto en un caso como en otro, el cine no puede hacer otra cosa que registrar un mundo significado, servirle de vehículo; y esforzándose mucho —y casi siempre en vano— por significar cosas, el resultado no consigue más que contravenir la intención del dramaturgo o del novelista.

Dicho esto, nada impide a un cineasta inspirarse en una pieza o en una novela. Pero si transforma íntegramente la obra original, la más elemental honestidad exige entonces que no se refugie detrás de su título para aprovechar su notoriedad. Debe saber hacerse cargo de sus responsabilidades. Con frecuencia La Fontaine se inspiró en las fábulas de Esopo. No las tradujo. Tomó de aquí y de allá un argumento, una máxima, una anécdota, para hacer con ello una obra personal. Al escribir *Le Cid*, Corneille no se preocupó de adaptar a Guillén de Castro, ni siquiera el romancero, en los que visiblemente se inspiró. La *Fedra* de Racine es tan distinta del *Hipólito* de Eurípides como la *Electra* de éste lo es de la Sófocles. La literatura abunda en ejemplos de este tipo, pero jamás un autor digno de este nombre ha pretendido «adaptar» la obra de su predecesor, y puesto que, con modestia característica, buen número de cineastas, se comparan con Racine o Shakespeare, nadie les impide hacer como ellos. Incluso si cazan algo en los terrenos de Tolstoi o de Dostoyevski, de Flaubert o de Zola, o de algún otro de menor importancia, podremos tenerlos por verdaderos autores. A condición, por supuesto, de que, como cualquier persona honrada, tengan el pudor y la humildad de señalar sus fuentes.

Sin duda, la adaptación no es hoy día más que una operación comercial. El cine ya no tiene, como antaño, necesidad alguna de ampararse detrás de la literatura; pero una gran parte del público cree aún que cuando se lleva una obra maestra a la pantalla el film tiene asegurado, por lo menos, un valor de principio. ¡Como si las cualidades de una obra maestra fueran transmisibles por simple calco!

Los productores no hacen más que especular con esta situación de hecho, y les importan muy poco que se respete o se deje de respetar la novela. Lo que necesitan es el título. Con tal que puedan anunciar a Gabin, Fernandel, Aznavour o Brigitte Bardot en *Los hermanos Karamazov*, se puede muy bien rodar cualquier cosa, seguros como están de que el público vendrá a ver no *Los hermanos Karamazov*, sino cómo Gabin interpreta el papel de Dimitri...

No siendo estos chanchullos el tema de nuestras preocupaciones, los dejaremos por lo que valen. Pero nos quedaremos, sin embargo, con el papel que en ellos juegan los adaptadores, y que consiste en *transponer en el tiempo* una obra narrativa cuya estructura hay que conservar y cuyo desarrollo debe seguirse. Este ejercicio roza la demencia o la chochez precoz. En todo caso testimonia un sólido desprecio por la obra de la que sin embargo se sirven, y, por lo tanto, una total incomprensión de lo que la caracteriza y de lo que le presta su valor esencial.

Cuando un director adapta *Thérèse Raquin* (por ejemplo) no le basta con transformar *por este hecho* sus significaciones profundas; tiene, además, que «modernizar» la acción. Por supuesto, se conservan las situaciones, los móviles —levemente transformados en razón del nuevo contexto— y se introducen nuevamente los personajes con su carácter y su mentalidad. En virtud de ello se hace actuar en 1960 a los contemporáneos de Jules Grévy. Desde ese momento nada se sostiene, dado que el estado de espíritu de los héroes era característico de una manera de ser y de pensar, y que las costumbres son las de la pequeña burguesía provinciana de los años 1880.

Fuera de este contexto, por lo tanto, *Thérèse Raquin* ya no es *Thérèse Raquin*, sino simplemente el drama de dos amantes que se desembarazan de un marido molesto y que experimentan por ello algún remordimiento. Cosas todas ellas que podrían tener lugar no importa dónde, ni cómo, ni cuando, salvo de la forma descrita por Zola y con sus personajes, cuya existencia misma es consecuencia de la época y del medio en que evolucionan.

Tal forma de actuar testimonia, además, una concepción estúpida, que consiste en creer que la acción dramática, el espesor narrativo, el carácter del héroe, son entidades indeformables, valores permanentes; que pueden ser transplantados sin dificultad de una infraestructura a otra. Pero la estructura que presta a la novela su significación humana, su autenticidad psicológica, es fruto de la infraestructura en la que se funda. Separada de ella, no es más que una abstracción, un drama teórico sin valor *real*.

Por supuesto, nada impide concebir un drama análogo que se desarrolle en nuestros días. Pero supone entonces otras coyunturas, un estado de espíritu muy distinto y las implicaciones de una sociedad sin punto de comparación con aquella en que *se basa* la novela de Zola; por lo cual, un drama semejante no tendría nada en común con aquél. Pero si se quiere cambiar toda la infraestructura, no es necesario irla a buscar.

Se dirá que la novela es lo único que importa. Una novela hace vivir algo más que abstracciones: los protagonistas, sólidamente imbricados en el tiempo y en el espacio, los personajes que pone en escena, sus costumbres, su drama, no pueden ser separados del contexto que los determina; de otro modo perderían su autenticidad, su valor y su sentido.

«Todo tema [decía Goethe] dicta al autor la forma ideal que le corresponde.» Un contenido determinado no puede encontrar su expresión perfecta más que en una forma igualmente determinada, es decir, en un arte adecuado a tal contenido y a tal forma.

Evidentemente, un mismo contenido es susceptible de significaciones diversas. Son las significaciones que se pretende darle las que ordenan la forma, precisamente porque dependen de ella. Se puede tratar un contenido de cien formas diferentes, pero cada forma le dará un sentido distinto.

Estamos de acuerdo con Jean Domarchi cuando dice:

> ¿Cómo no admitir que no se puede ser fiel a la inspiración profunda de una obra antigua más que realizando una obra nueva, de un género nuevo que, a partir del simple hecho de que se sirve de una técnica diferente, explicita el sentido auténtico que esta obra tiene para nosotros, y que lejos de traicionar la significación inicial no hace sino profundizar en ella? Cuando Murnau, por ejemplo, ha dado una traducción cinematográfica del *Tartufo* de Molière y del primer *Fausto* de Goethe, el lenguaje expresionista que utilizaba podía parecer un desconocimiento de las situaciones profundas que habían presidido la elaboración del *Tartufo* y del *Fausto*. En realidad, Murnau revela el contenido latente de las dos obras, que exigen equivalencias plásticas más eficaces, más apremiantes que las que propone el teatro («Littérature et cinema»).

Es cierto que si se pretende significar otra cosa, volver a encontrar un mismo «contenido latente» desde otras perspectivas y bajo otros cielos, la adaptación no plantea ningún problema. Alguien afirmará que en tal caso no se trata de una adaptación, puesto que adaptar una obra es transportarla íntegramente conservando el sentido y las significaciones, puesto que sin ellos lo que se hace es una obra diferente. Esto es simpre posible; es incluso deseable, pero los problemas no se resuelven eludiéndolos.

Bela Balasz decía ya *(Der Geist des Films)* que el adaptador

> no debe utilizar la obra existente más que como una materia prima, considerándola desde el ángulo específico de su propia forma artística, como si para él la obra no fuera otra cosa que la realidad bruta; no tiene que preocuparse de la forma ya conferida a esta realidad.

Fácilmente puede comprenderse que si esto es cierto cuando se trata de una recreación total, de una película que se aparta decididamente de la obra en la que se inspira, es insostenible cuando se trata de una adaptación. No se puede considerar una obra de arte —pieza teatral o novela— «como una realidad bruta» precisamente porque no es tal, sino una realidad descifrada, mediatizada. Es imposible no preocuparse de la forma, porque es precisamente la forma de la obra la que confiere a ésta simultáneamente *poder* y *sentido*. Fuera de esta forma no hay nada, a no ser una *intención*, es decir, un argumento que permitirá a esta intención manifestarse. Reducir una obra de arte a su argumento es justamente negarla como obra de arte, puesto que a este nivel no existe más que como virtualidad, como un cierto número de *posibilidades* entre las cuales el autor deberá escoger, eliminar para *construir* precisamente.

Al elegir expresar lo mismo que el novelista, el adaptador traicionará necesariamente la forma novelística; y si quiere respetarla deberá contentarse con poner en imágenes un mundo significado en lugar de *crear sus propias significaciones*. El transvase es imposible. Como muy acertadamente subraya René Micha,

> *el lenguaje del arte es inseparable de los signos* que lo ponen de manifiesto. Modificar las formas o los colores de un cuadro es lo mismo que destruirlo o crear un nuevo cuadro; escribir un poema con otras palabras es lo mismo que deshacerlo o hacer un nuevo poema. Parece que una obra es perfecta *[parfaite]* («hecha» *[faite]*, decía Baudelaire con mayor sencillez) en la medida de su necesidad: porque no puede soportar, una vez concluida, ninguna sustitución. Incluso a la vida del espíritu —«que es una potencia de transformación siempre en acto»— Valéry opone «la composición de una obra del espíritu, que es una cosa acabada». Los borradores que Dostoyevski va escribiendo sobre el papel para *El idiota*, las nuevas versiones que sigue dictando mientras los primeros folletones aparecen, esos textos contradictorios son la imagen misma del espíritu creador antes de que haya acabado su trabajo. Muestran que el novelista abre por todas partes caminos que puede seguir su héroe, pone a prueba en muchas anécdotas su carácter y sus palabras, no le crea en última instancia más que en el lenguaje. Una libertad sin freno va íntimamente ligada a un rigor incesante: la invención psicológica cede al universo de las palabras y de las figuras *(Cinéma et littérature)*.

Sin embargo, parece que la adaptación —transposición de término a término, de valor por valor— es posible en el caso de una determinada categoría de novelas, de aquellas que no tienen más objeto que describir sucesos cuya existencia, aunque sea imaginaria, limita su horizonte.

El paso de la novela de acción a la imagen cinematográfica no plantea demasiados problemas por la sencilla razón de que en ellas la palabra no es utilizada para expresar o recrear, como en literatura, sino para evocar, para desaparecer en la imagen

que hace nacer. No puede decirse que la palabra agote su cometido en la comunicación, porque no se trata de comunicar de cualquier forma indiferente sino de entregar a la vista una forma precisa, tan total como sería la visión directa. Por tanto, es preciso mucho arte, pero un arte que de buena gana calificaríamos de extraliterario, aunque también él encuentre su razón de ser en las palabras y sólo en las palabras. El estilo de este tipo de novelas puede ser notable; probablemente da un color, una evidencia a las cosas descritas, pero estas cosas, estos hechos, estos actos, son independientes de la forma que se limita a sugerirlos al espíritu. Tal ocurre en las novelas de Walter Scott, de Dumas, de Jules Verne; e, incluso, en las de Jack London, James Oliver Curwood, Stewart Edward White, Owen Wisters, etcétera. En estas obras la palabra se forja a imagen y semejanza de algo que no está «condicionado» por ella. La descripción no trata de recrear, sino que quiere dar una fotografía precisa del suceso.

No obstante, incluso cuando se transpone esta literatura descriptiva en imágenes cinematográficas, no se puede evitar una contradicción que afecta a la naturaleza misma de los dos modos de expresión. Lo que en la novela aparece como descrito se va formando gradualmente: las cosas aparecen poco a poco a través de las frases. En cine, esas imágenes son dadas inmediatamente, de tal suerte que el ritmo es distinto y también el desarrollo. Lo que en literatura es un resultado —resultado que, además, puede ser un fin— en cine no es más que un punto de partida. Esto es lo que Godard deja entender al decir:

> Cuando se escribe, lo más enojoso es que nunca se sabe si hay que decir: «cuando salí llovía» o bien «llovía cuando salí». En cine la cosa es muy simple: se muestran las dos cosas al mismo tiempo.

En cuanto a pretender «visualizar» las imágenes novelísticas, las imágenes que la lectura hace nacer en el espíritu, es un absurdo. Además de que la imagen mental depende del lector, se sitúa en el plano de lo conceptual, mientras que la imagen cinematográfica es un dato objetivo. Lo correspondiente, en cine, a la imagen mental, es la *idea* nacida de una relación de imágenes, y en modo alguno la imagen misma.

Como ya se ha dicho, la imagen cinematográfica nos impide imaginar lo real que ofrece a nuestros ojos, pero nos exige imaginar *a partir de* ello, descubrir relaciones, significaciones. En cine el objeto no es transparente al concepto, pero remite siempre a él. El concepto no se deja atrapar más que a través del, espesor de lo real, es decir, a través de una determinada *representación* de esta realidad, una realidad individualizada, singularizada, considerada bajo un cierto aspecto, y presentada en un contexto que le da un *sentido*.

De igual modo que no hay similitud formal —sino estructural— entre el lenguaje verbal y el lenguaje cinematográfico, no hay similitud entre la imagen conceptual y la imagen proyectada en una pantalla. De igual forma, por otro lado, tampoco hay identidad entre lo real «dado en imagen» y la realidad que suscita y constituye esta imagen.

> Si se me pidiese ilustrar el lenguaje cinematográfico tal como lo imagino [sigue diciendo René Micha], *ficción que refleja una forma que a su vez la refleja*, verdad humana hecha belleza, citaría una escena de *El cuarto mandamiento [The magnificent Ambersons]*: Joseph Cotten se presenta en el palacete de los Ambersons, donde le espera Dolores Costello. Entre ellos, una puerta de cristales admirablemente adornada, un vasto *hall* al que da la escalera principal; y de pronto Tim Holt, que no quiere que su madre siga a este hombre, y la rechaza. Alguien se acerca a Dolores Costello y le habla. Tim Holt sube la escalera, escapa a su tía que le reprocha violentamente su conducta. En un momento la cámara, como un látigo, ha unido a los autores del drama, los ha tocado, los ha retenido, los ha abandonado. El relato está anudado y el nudo se ha formado al mismo tiempo en el lenguaje. La morada de los Ambersons ha sido captada de un golpe, y sobre todo la escalera: mano gigantesca que les lleva del nacimiento a la muerte *(op. cit.)*.

Dejando a un lado la adaptación y sus falsos problemas, puede decirse que el film, en lo que respecta a su capacidad, no sólo de significar la duración sino de hacerla sentir, de traducir con ella las resonancias psicológicas profundas, se acerca de modo efectivo a la estructura de la novela.

Como en la novela, la película nos presenta los personajes en una serie de acontecimientos cuyos lazos no son unívocos sino contingentes, que suscitan significaciones no reductibles a sí mismas, y cuya duración no se contenta con ordenar o disponer en series la situaciones, sino que revela a los individuos, a sus motivaciones psicológicas, a su ambigüedad. Por tanto, un mundo *abierto* sucede al universo cerrado de los viejos films, y, igual que en el caso del relato, el problema consiste en introducir un tiempo libre en una estructura limitada. Mientras el autor de novelas cortas va directamente a lo esencial, el novelista se «pasea a lo largo de un camino». El curso de su obra es lento y sinuoso, fluvial. Una obra precisa y concretizada como *La princesse de Clèves* es más una larga novela corta que una novela, ya que la libertad creadora debe poder desarrollarse en ella a placer, volver sobre sí misma, separar sus perspectivas, confrontar puntos de vista.

Antes de examinar hasta qué punto una película puede ser construida como una novela, será conveniente subrayar varias diferencias irreductibles.

Mientras en la obra literaria el espacio es conceptual, la duración se percibe en ella intensamente, dado que la textura novelesca, el encadenamiento de las circunstancias, la evolución de los personajes, dependen de ella y la construyen al mismo tiempo.

El tiempo juega (o puede jugar) un papel también determinante en cine, pero se trata siempre de una duración de *algo*, de una realidad objetiva y geográficamente situada. Esta realidad espacial se plantea, por tanto, necesariamente antes de la duración de la que es sujeto. Pero la inercia de este espacio, que, sin embargo, afirma la validez del tiempo que se remite a él, dificulta un verdadero dominio de ese tiempo. En otros términos, el tiempo de la novela está construido *con las palabras*. En cine se construye *con los hechos*. La novela suscita un mundo, mientras el film nos pone en presencia de un mundo que organiza según una determinada continuidad. *La novela es un relato que se organiza como mundo, el film un mundo que se organiza como relato.*

Además, el espacio y el tiempo componen en cine un continuum análogo al del espacio-tiempo real (análogo aunque no semejante), un *todo* irreductible a cualquier toma de conciencia unilateral (sea espacial *o* temporal). Su percepción es la de un flujo incesante, la de un mundo cambiante y a la vez eternamente presente. En este transcurso global el pasado queda abolido por ser lo que ya no es (aunque permanezca actual en la memoria inmediata), el futuro como lo que todavía no es. Como ya hemos señalado, en cine, igual que en la vida real, no hay más que *presente*, un presente que deviene perpetuamente. En esta captación, que es captación de un devenir *que se realiza*, de un presente que se hace, no percibimos *realmente* más que espacio, un espacio en movimiento. No podemos captar la duración dado que ésta se identifica con nuestra percepción, dado que transcurre y cambia con ella, con nosotros.

En cine, al contrario de la vida real, no podemos *percibir* la duración «que se hace», sentirla tal como es, a menos que el espectáculo nos aburra. La acción nos arrastra tras de sí: la percibimos como acción, como movimiento, no como duración, aunque no obstante tenemos la noción y la conciencia de esta duración —de que algo que dura— cuando referimos la movilidad de lo que cambia a lo que no cambia y que de nuevo es una referencia espacial. La duración objetiva no es sino la permanencia de una relación entre el mundo y yo, relación que no se pone de manifiesto más que en su acto *presente* manifiestamente *actual*. Todo ocurre como si se tratase de una sustancia que persiste bajo una forma cambiante.

Nosotros no podemos percibir —o sentir— la duración más que cuando es *vivida*, es decir, cuando después de la movilidad de un acto que nos arrastra consideramos una realidad pasada. Si puedo medirme gracias a mis actos, no puedo hacerlo más que refiriendo a mi presente un yo que ya no es, considerándome mediante una determinada exterioridad temporal. La captación de la duración, aunque sea subjetiva, supone una objetivación que no se hace ni se puede hacer más que en base al pasado. Por tanto, sólo mediante un acto de memoria podemos captar la mordedura del tiempo, ya que toda captación inmediata no es más que la de un estado que tenemos que referir a un estado anterior para medir sus efectos, a alguna referencia espacial o cronológica para conocer su duración.

La psicología de la duración es una psicología del recuerdo. Y ningún arte mejor que el cine puede seguir las huellas de la memoria, dado que la actualización y la presentificación son la manifestación más tangible de su esencia misma.

No obstante, la duración subjetiva, como hemos dicho, es mucho menos una duración real que un sentimiento de duración y las cosas vistas por el recuerdo no son nunca otra cosa que una interpretación, una imagen mental, y en modo alguno esta imagen objetiva que siempre da el cine, debido a que la realidad representada se halla transformada en parte. El cine no puede captar este sentimiento «del interior», como tampoco la novela, pero la literatura permite eludir el problema porque lo imaginario suscitado por las palabras sigue siendo imaginario, porque las imágenes mentales pensadas por el lector coinciden —al menos para él— con los pensamientos del héroe, de tal forma que puede creerse en el lugar de éste, pensando como él, recordando como él, sintiendo como él. Se cree proyectado en su ser cuando en realidad lo saca de sí mismo y lo compone a la medida de su espíritu. Al menos su espíritu se halla siempre en condiciones de satisfacerle.

La novela, al contrario que el film, permite una toma de conciencia unilateral. Todo allí es función y está en función de la duración. Los seres, el decorado, el paisaje, imaginados por el lector, están constantemente sometidos a las exigencias de esta temporalidad. Reducido a la autenticidad necesaria de un lugar y de un medio, el espacio sigue siendo conceptual, es decir, la novela exige un mundo que aparece y se construye en torno a una duración admitida como verdadera. Por otro lado, la acción de la novela se inscribe en el pasado, incluso cuando el estilo está en presente. Jamás se trata de otra cosa que de una realidad ya *hecha* y no *haciéndose;* tiene que existir *desde antes* necesariamente para que el novelista pueda describirla. Al menos, si bien la construye con sus palabras, siempre está *ya hecha* para el lector. De tal forma que para éste (que siempre representa a un personaje en cuya interioridad se proyecta) todo ocurre como si el yo presente (el lector con conciencia de ser lector) recordase un yo pasado (el héroe actuando, el héroe que acaba de actuar, en el curso de las frases), y esta objetivación, que crea una distancia temporal, entraña un sentimiento de *duración vivida*, duración de la que testimonia un juicio sobre uno mismo (o sobre la apariencia de uno mismo). Por el contrario, en cine, el espectador que se vincula a un héroe está siempre «actuando» con él: su proyección mental está en presente. De ahí un aumento de la fascinación, de una verdad viva, pero también de una distanciación temporal imposible, muy penosa en cualquier caso.

Por otro lado, el espectador que asiste al desarrollo de un film no puede volver atrás como el lector, que puede con toda tranquilidad releer una página o un capítulo[26]. Sin duda se puede ver una película muchas veces (incluso es necesario hacerlo cuando se trata de una auténtica obra, porque de igual modo que no se puede captar la totalidad expresiva de un poema o de una sinfonía durante la primera lectura o durante la primera audición, tampoco se puede captar la totalidad de un film en su primera visión). La narración cinematográfica debe, por tanto, ser inteligible (si no discernible en todas sus significaciones) a pesar de ese desarrollo. Sea cual fuere el modo de narración adoptado, se trata siempre de expresar el máximo de cosas en mínimo de tiempo, aunque ese tiempo deba ser alargado a las dimensiones de un contenido novelístico. Tal es la razón evidente por la que el cine desde el primer momento se puso bajo los auspicios de la teatralidad y fue llevado a la práctica según sus leyes.

---

[26] Ello es posible a condición de ver el film sobre una mesa de montaje. Es lo que se hace cuando se le quiere estudiar en serio. Pero esto no es más que un instrumento de trabajo. Un film no está hecho para ser visto en la moviola por un espectador aislado.

Ya lo hemos dicho: el cine es una escritura cuyos términos son elementos espectaculares. Si se quiere satisfacer las reglas de la novela y al mismo tiempo las necesidades de esta escritura, para lograrlo es preciso ante todo satisfacer las reglas y las necesidades del espectáculo.

Si le es lícito extenderse, considerar acciones que evolucionan en múltiples planos, tanto en el espacio como en el tiempo, si puede escapar a la concentración dramática, no podría en cambio escapar a la *centración.* Es preciso que la película, por numerosas y diversas que sean sus orientaciones parciales, constituya una *unidad global* bien definida, es decir, centrada y orientada, no necesariamente hacia una finalidad o hacia un objetivo, sino hacia un *sentido.* No puede escapar a esta necesidad, so pena de dispersar la atención y de echar por los suelos de esta forma el interés que presenta o que pretende presentar.

Dicho lo cual nada impide al film desarrollarse como una novela, vincular sus estructuras y su avance, caminar por aquí o por allá, contar una historia que se propone valorizar la evolución sensible de los caracteres merced a las circunstancias y al tiempo, o circunscribirse a un drama momentáneo, una crisis pasajera, anudar o desanudar los hilos de una tragedia. Puede observarse fácilmente que al no ser los mismos los medios de significar, los procesos no podrían ser idénticos. No se trata en modo alguno de *imitar* la novela, sino de captar como ella, aunque de forma diferente, una determinada densidad temporal, una duración que asegure, profundice y defina en sus múltiples perspectivas la autenticidad psicológica de los personajes en cuestión; una duración que salvaguarde su libre arbitrio o les conceda una determinada apariencia de libertad. Se trata de seguir a los personajes mediante un desarrollo lógico a través de situaciones siempre *contingentes*, sometidas a impulsos, al azar, a lo imprevisto, en vez de dirigirlos, de encerrarlos en los límites opresores de un drama que siempre nos parece ficticio cuando el sello del creador se halla demasiado manifiesto y visible. No se trata de ese sello que es el estilo y que justifica la creación, sino de ese otro que se introduce en los datos del problema con vistas a un desarrollo premeditado, con vistas a un equilibrio cuyo rigor fija las cosas en lugar de ser su constante expresión.

Ya volveremos más adelante sobre los problemas de estructura. Por ahora nos bastará con examinar todo aquello que, frente a la novela, puede ser desarrollado ventajosamente de forma cinematográfica.

La novela es un arte relativamente reciente, dado que la literatura ha sido esencialmente épica o lírica hasta cerca del siglo XVIII. En los primeros tiempos el único objeto del poema consistió en proponer un arquetipo que encarnase todo un conjunto de conceptos o de aspiraciones colectivas, que representara la pregunta y la respuesta de una problemática moral o religiosa. La obra no tenía ningún carácter social en el sentido realista y objetivo de la palabra, pero la colectividad que se transparentaba tras el gesto del héroe hallaba en el mito su expresión acabada, dado que la inmanencia no fue nunca sino la imagen de una determinada trascendencia.

En el poema épico, como ya en Homero, dice Lukacs

> lo trascendente se mezcla de forma inextricable a la existencia terrestre, y lo que [Homero] tiene de inimitable se basa precisamente en su perfecto logro de hacerlo inmanente [...] Porque la pregunta que engendra la epopeya como una respuesta creadora de formas se expresa así: ¿cómo puede volverse esencial la vida? Y si Homero, cuyos poemas constituyen, hablando con propiedad, la única epopeya, sigue siendo inigualable, es sólo porque encontró la respuesta antes de que el desarrollo histórico del espíritu permitiese formular la pregunta *(Teoría de la novela).*

El arte griego, por reflejar una concepción del mundo que desemboca en un sistema homogéneo, es un arte estático basado en la armonía y en el equilibrio. Este mundo donde todo está determinado, acabado, este universo cerrado donde el fin es todavía un comienzo, sólo en la tragedia podía encontrar su expresión total.

> El héroe trágico sustituye al hombre vivo de Homero, y por recibir de él su antorcha a punto de apagarse, y hacerla brillar con nuevo resplandor, explica precisamente a ese hombre y lo transfigura [...] Las formas no son coacciones sino la simple toma de conciencia, la puesta a la luz de todo aquello que, en el seno de cuanto debe recibir una forma, dormitaba como una oscura aspiración *(ibid.).*

No obstante, al no ser generador de nada, dado que todo ocurre como debe ser y según pautas que están inscritas de antemano en los datos del problema, el tiempo no tiene aquí ningún sentido.

En el curso de los siglos siguientes, cuando el hombre tomó conciencia de la duración, especialmente a la caída del cristianismo que vino a destruir el inmovilismo del mundo griego, el héroe se convirtió en una especie de intermediario entre Dios y los hombres, y el arquetipo de las virtudes esenciales se puso de manifiesto en la realización de un determinado devenir, triunfando de cuanto el mundo temporal ofrece de resistencia a su necesaria realización.

> La situación del héroe se vuelve de este modo polémica y problemática; ya no constituye la forma natural de la existencia en la esfera de las esencias, sino un esfuerzo por alzarse por encima de cuanto es puramente humano, masa o instintos. El problema jerárquico de la vida y de la esencia que constituía un *a priori* informador para el drama griego y, a consecuencia de ello, jamás podía convertirse en objeto de la acción, queda introducido en el proceso trágico mismo *(ibid.)*.

Comprometido en un acto ejemplar, el héroe muestra que el hombre puede realizar su esencia en una sociedad de la que él es, a un mismo tiempo, expresión viva y trascendencia simbólica. Encarnado en ocasiones por un ser auténtico (el Cid, Rolando, Sigfrido) sublimado y magnificado, representa el destino ejemplar que lo vincula a una colectividad cuyo destino cristaliza a la vez en su propia vida y en la imagen por la que se convierte en mito.

Sólo en este nivel puede el héroe épico encontrar hueco en el cine, en un universo estilizado donde la imagen hierática que le alza al rango de los semidioses, expresa y significa mucho antes de darle cuerpo. Eso fueron Sigfrido, Alexander Nevski, Iván el Terrible. Pero los mitos en estado puro, como Sísifo o Prometeo, Hércules o Jasón, los personajes que desaparecen totalmente detrás del mito en que se han convertido en el transcurso de los tiempos, como Aquiles, Ulises, Héctor, son impensables en cine. O bien no son sino símbolos vivientes de una representación teatral (insistiendo en todo cuando la palabra «representación» supone de artificio y de convencionalismo), como ocurre con la *Electra* de Cacoyannis, o bien, reducidos a no poder encarnar otra cosa que conceptos fijos, despojados de su significación, sin poder acceder nunca a ninguna realidad viva, no son, no pueden ser más que imágenes de Epinal sin densidad y sin vida.

Con Dante, los personajes «son ya individuos que se yerguen a sabiendas y con energía contra una realidad que los encadena, y mediante esta resistencia se convierten en personas verdaderas». Pero proyectadas en el cielo o en el infierno, es decir, fuera del tiempo, no son más que imágenes simbólicas que eternizan el aspecto más significativo de lo que fueron.

De hecho, sólo con la novela picaresca, intermediaria entre la novela y la epopeya, el héroe, mito o arquetipo (que no ha llegado a ser tal en la imaginación popular, sino que ha sido creado de ese modo por el autor), desciende del mundo de los conceptos para entrar en la vida. En efecto, el pícaro se afirma como la negación deliberada del héroe tradicional tanto en su personalidad como en los detalles más nimios de sus actos. Aparecida en 1557 con las aventuras del *Lazarillo de Tormes* (de autor anónimo), aventuras retomadas y concluidas hacia 1620 por H. de Luna, la novela picaresca acumula una serie de acontecimientos vistos o vividos por el personaje central. Sean burlescas o trágicas, crueles o sentimentales, estas aventuras, que pretenden interesar al lector, sólo existen para apoyar y justificar una constante crítica de caracteres y costumbres. Ponen de relieve los vicios y las bajezas de una época y de un medio antes de ofrecer en el pícaro virtudes esenciales. Ni bueno ni malo, cruel y tramposo según los días y las circunstancias, o fácil de emocionar, soporta de un modo aparentemente fatalista y desesperado los acontecimientos de los que es generalmente víctima; el pícaro es una especie de rebelde pasivo. La novela, por su parte, muy poco cuidadosa de la forma, desgrana una serie de hechos cuyo encadenamiento accidental o insólito no deja de ser arbitrario. El tiempo no es más que un curso monótono que jamás tiene forma ni se transforma. Permite simplemente asegurar la sucesión de las aventuras a que da lugar, y la participación del pícaro apenas supera el instante que lo pone en juego. El realismo, sin embargo, aparece en que las motivaciones que lo animan no son ya ideales teóricos y abstractos, sino reacciones determinadas por el hambre, el deseo o la venganza. Pobre y oprimido por naturaleza, ha sido designado por la suerte para ser la víctima permanente de los poderosos y de los fuertes.

Se trate de Antonio Gómez *(Vida de Don Gregorio Guadaña)* o de Quevedo *(Historia de la vida del Buscón llamado Don Pablos)*, la aventura picaresca es, ante todo, un medio de evitar sesgadamente, una enseñanza teológica y unos principios superados, de imponer una crítica del feudalismo bajo capa de una historia excesiva y fantasiosa.

También *Don Quijote* es una especie de novela picaresca. El héroe no es una entidad encarnada; es un hidalgo semejante a los que se encontraban entonces, aquí y allá, que vagabundea por los caminos de Castilla. La considerable diferencia estriba en que esta novela no apunta a una crítica social a partir de hechos externos, sino a una crítica moral que trata del combate librado por un ideal subjetivo contra la bajeza y la vulgaridad de la vida material. Y para objetivar este combate, Cervantes hace de su hidalgo y de sus aventuras, que siguen siendo banales, una caricatura de las novelas de caballería. Y lo hace de tal modo y tan bien que Don Quijote es capaz, por un lado, de asumir los despojos de un mito, y por otro, de simbolizar una actitud ante la vida. La trascendencia se afirma y revela mediante una inmanencia caricaturesca cuya sorna conduce a algo muy distinto. Se produce entonces una especie de desdoblamiento o de superposición: por su verdad humana, por sus profundas significaciones, el personaje adopta, mediante su perspectiva temporal, todas las apariencias de un mito, pero gracias a la imagen de un mito derruido, ridiculizado en vez de revalorizado, y que ofrece en su forma vacía y desencarnada la estructura precisa para la instauración de un sentido nuevo. Un alma nueva anima un caparazón que, sin duda, necesitaba para afirmar su nuevo esplendor:

> Esta interpenetración de poesía y de ironía, de lo sublime y lo grotesco, de lo divino y lo monomaníaco [sigue diciendo Georges Lukacs], se hallaba tan estrechamente vinculada a la situación del espíritu en la época que lo vio nacer, que el mismo tipo de estructura mental no podría manifestarse, en otras épocas, más que por medio de otras formas, sin llegar nunca a conseguir la misma significación épica.

Sea como fuere, para nosotros, en el siglo XX, Don Quijote es la expresión, la figuración de un mito. Como siempre ocurre en tales casos, el mito ha devorado al hombre. El héroe ya no se nos aparece, ya no se nos puede aparecer más que a través de sus propias significaciones. Un personaje de este porte es, por tanto, ajeno al cine, porque la vida cede ante el sentido, ante la idea de la que, sin embargo, fue creadora. Al actuar sólo en razón y gracias a las significaciones con que está cargado (o pareciendo así desde la perspectiva actual) es un símbolo puesto en imágenes. Y tanto es así que siempre que se ha querido poner ese mito en escena nos ha parecido un fantoche. Su existencia no tiene razón de ser más que entre las líneas de la novela y en torno a las ideas que sugiere: no se adhiere nunca a lo real.

Y no es que el cine sea rebelde al mito, antes al contrario. Pero una cosa es poner en imágenes un mito «cristalizado» en sus propias significaciones literarias, vuelto concepto puro, y otra dar a un ser vivo el sentido y el valor de un mito.

El ejemplo resulta muy evidente cuando lo contemplamos en el personaje de Charlot, el único mito auténtico fabricado, significado por el cine. No sólo se ha encarnado en el mundo actual como hicieron en su época Sísifo, el Judío errante o Don Quijote, sino que en tanto que personaje, es decir, en tanto que individuo —igual que Don Quijote en su origen— Charlot no es ni podría ser encarnación de un mito. Como tal, no es más que un vagabundo sentimental, rebelde a todo cuanto le es impuesto desde fuera; un ser libre que quiere preservar su libertad, pero egocéntrico, introvertido, que instaura en vez del mundo social y de las estructuras sociales un universo propio que considera el único verdadero. Así, por su actitud ante los hombres y ante la vida, Charlot alcanza fácilmente las dimensiones y el sentido del mito. Pero el mito no se halla en su ser concreto: radica *más allá*, en las significaciones que proyecta a su alrededor. El mito es siempre conceptual, mientras que Charlot no cesa de estar vivo.

Aquí podemos ver una de las considerables ventajas del cine sobre la literatura: al ser Charlot un ser real que actúa visiblemente en una realidad verdadera, su propio mito no le puede devorar. El gesto está ahí, objetivo y concreto; abre al mito todas las perspectivas posibles e imaginables, pero no puede ni podrá nunca desaparecer totalmente tras él, mientras que el personaje imaginario de Don Quijote se halla ineluctablemente absorbido por los propios conceptos que suscita.

Este ejemplo pone de relieve otra cosa. Si admitimos que hay una buena porción de quijotismo en la actitud de Charlot (que es otra cosa muy distinta), tal actitud permite darse cuenta de la transferencia de las significaciones de un mismo «tipo» (o de un tipo análogo) a lo largo de épocas diferentes. En cierto sentido, Charlot es Don Quijote entre nosotros; un Don Quijote creado y suscitado por el mundo moderno, en constante relación con su siglo, y no la «modernización» de un héroe que, inserto en un contexto actual, sería simplemente un absurdo. Para nuestro siglo, la epopeya de Charlot es lo que fue para el suyo la de Don Quijote, pero sus respectivas significaciones, aunque paralelas, son totalmente distintas.

A través de Lesage, Richardson y Fielding, que poco a poco transformaron la aventura picaresca en novela de costumbres, a veces en melodrama social *(Clarisse Harlowe)*, y estrecharon los nudos de la acción hasta concebir una estructura con mucha frecuencia determinante (hay en *Tom Jones* muy pocos episodios que no sirvan al avance de la intriga); y a través de Daniel Defoe, cuyo *Moll Flanders* prescinde de la aventura externa para sondear la profundidad de las almas con un realismo cruel, se llega a *Tristam Shandy* o al *Viaje sentimental*, de Sterne, los primeros relatos absolutamente libres y desconyuntados. Sin embargo, como ocurre con las obras maestras de Rabelais o de James Joyce, no se trata de novelas en el sentido exacto del término.

De hecho, la novela «novelesca» comienza con Stendahl, con Balzac. Sin embargo sus obras no pueden llevarse al cine; en particular las de Balzac, a las que nunca se ha podido adaptar convenientemente. Teniendo en cuenta las dificultades ya enunciadas, puede decirse que los héroes balzacianos son siempre falsos en la pantalla. Sin duda porque su verdad, a la que nadie se opondrá que califique de prodigiosa, es una verdad *literaria*, única y fundamentalmente literaria.

En efecto, la novela balzaciana es el reflejo de un pensamiento burgués que encuentra su expresión concreta en los actos y la forma de ser de los personajes, construidos a su imagen y semejanza. Muy tipificados, encarnan los principios y las ideas-fuerza del momento, expresan las aspiraciones sociales y morales del medio que representan. Sus actos miden la oposición necesaria entre la interioridad del ser y un determinado equilibrio colectivo. Aunque sean vencedores, sólo lo son al precio de una renuncia necesaria, de una «puesta en orden» de sus aspiraciones ante las exigencias de la moral burguesa. Rastignac, Vautrin, tienen todavía algo del *héroe*, del personaje *épico*. Toman su existencia de la formalización de un concepto, más que de manifestaciones cuyo sentido no supera jamás el individuo ni a las contingencias entre las que se debate. Como los actores de teatro, asumen el *papel* que les es asignado. Su verdad, hecha toda de observación, radica en la expresión literaria que coincide con la idea que uno se forma de ellos y de la que son el símbolo viviente. O, dicho de otra forma, son más *verdaderos* que *reales*, dado que su realidad es el fruto sintético de todo un complejo de actitudes, de pensamientos y de ideas que jamás se encuentran en estado puro.

Examinemos el personaje de Julieta, en el teatro de Shakespeare. Julieta tiene catorce años. Objetivamente considerado, el texto que se le hace decir es imposible. Una niña de esa edad nunca podría pensar cosas semejantes ni expresarlas con tal perfección. Pero Julieta no expresa lo que siente, como podría ocurrir si se tratate de una conversación real. Sus palabras traducen de una forma ideal el ideal de los sentimientos y los pensamientos de una adolescente presa de los primeros pálpitos de su corazón. Y Julieta las pronuncia en tanto que suscitan un ser ficticio al que una actriz presta su presencia y su voz. Por ello la presencia de una Julieta *real* en una Verona *real*, como ocurre en el cine, lo echa todo por tierra. Julieta, o bien no *puede* como ser real pronunciar el texto de Shakespeare que se convierte en ridículo, o bien lo pronuncia y desaparece tras el artificio de su personaje. El texto teatral invoca una esencia

o una trascendencia; la inmanencia, por tanto, debe hacerse transparente en esto, y no existir más que a título indicativo: decorados de cartón, actos y personajes «representados» y no realmente vividos. Si lo real está allí, la invocación no tiene sentido.

Por supuesto, los personajes de Balzac no son ni entidades ni esencias puras. Pero en un grado menor, su puesta en la pantalla subraya el constante desfase de un ser imaginario *figurado* que actúa en un mundo *verdadero*. A menos que el film narre una historia legendaria (y aunque los individuos puestos en escena en una historia cualquiera puedan evidentemente hacer actos de heroísmo), el *héroe*, en el sentido épico de la palabra, es imposible en cine.

Con mucha frecuencia se ha puesto de relieve el esquematismo de ciertos personajes que, en las películas, parecen siempre más o menos estereotipados. Un examen atento, dejando de lado las historias estúpidas y las malas películas, mostraría sin embargo que lo son mucho menos que en literatura y que, cuando lo son, ocurre en la medida en que la historia los encierra en circunstancias que sólo les hacen aparecer «de un solo lado», bajo una luz uniforme. Además, los personajes de una película están realmente *presentes* cuando el mundo imaginario en que se mueven los otros atenúa los acentos muy marcados. Por ejemplo, en la obra de Balzac, Rastignac es un *tipo;* en cine no lo es, no puede ser más que un *estereotipo*. Sólo consigue vida por la omnipotencia de la palabra. Pero en cine, los seres no se corporeízan mediante un concepto; es el concepto el que eventualmente se deja ver a través suyo; ellos están siempre *ya allí:* sólo hay esquematismo cuando el personaje remite demasiado visiblemente, demasiado exclusivamente al concepto, cuando se encuentra, como acabamos de decir, «encerrado» en un drama que agota sus apariencias. Un personaje no es *verdadero* en cine más que cuando viéndose arrastrado por circunstancias que le superan, cuya necesidad e inevitabilidad desarrolla la historia, permanece, sin embargo, disponible, separado de los imperativos de la dramaturgia y de la conducta arbitraria de los acontecimientos. Por esto precisamente la verdad del ser se pone de manifiesto mejor en una historia cuya preocupación principal consiste en desembocar no tanto en una *unidad* como en una *totalidad* sin comienzo ni fin. Ahí se puede ver cómo alcanza su pleno desarrollo una vida que lo envuelve todo, mientras que la excesiva finalidad de una construcción *a priori* envuelve y cristaliza hasta la propia espontaneidad.

Esta construcción, propia y definitivamente novelística y que supera las normas de la novela balzaciana aparece con Flaubert:

> El tiempo [...] posee, de ahora en adelante, una existencia despiadada, y nadie puede ya nadar contra la corriente de su dirección unívoca, ni arreglar su curso imprevisto sometiéndolo a los diques del *a priori*. Pero un sentimiento de resignación permanece vivo: es preciso que todo esto venga de alguna parte y vaya a alguna parte; la dirección puede no revelar ningún sentido, pero sigue siendo, no obstante, una dirección. Y de esa resignación de un ser devenido adulto proceden las experiencias auténticamente épicas —porque dan nacimiento a actos, y porque los actos los han engendrado ellas mismas— de la temporalidad: esperanza y recuerdo.
>
> [...] *La educación sentimental*, de Flaubert, se basa en esa vivencia de la temporalidad; por faltar ésta, por el contrario, por no captar el tiempo sino bajo su aspecto negativo, las otras grandes novelas de la desilusión son fracasos. Entre las obras importantes de este tipo, *La educación sentimental* es aparentemente la más carente de composición; el autor no hace nada para vencer, mediante un proceso cualquiera, el despedazamiento de la realidad exterior en fragmentos heterogéneos y carcomidos, ni para suplir la falta de ligazón y de símbolos sensibles por una pintura lírica de los estados del alma: los trozos de la realidad permanecen simplemente yuxtapuestos en su duración, su incoherencia, su aislamiento. Y el autor no confiere al héroe de la novela una importancia particular, ni limitando el número de los protagonistas haciendo converger rigurosamente toda la composición sobre el personaje central, ni realzando su personalidad a fin de que destaque sobre todas las demás. La vida de Frédéric Moreau es tan inconsistente como el mundo que lo rodea; ni en el orden del lirismo, ni en el plano de la contestación su interioridad posee potencia poética capaz de hacer contrapeso a su inanidad. Y ese libro, por lo tanto, el más típico de su siglo por lo que atañe a la problemática de la novela, es el único que, con su contenido desolador que nada puede suavizar, ha alcanzado la verdadera objetividad épica, y gracias a ella, la positividad y la fuerza afirmadora de una forma perfectamente acabada.
>
> El tiempo es el instrumento de esa victoria. Su curso no obstaculizado ni interrumpido es el principio unificador de la homogeneidad que pule todos los fragmentos heterogéneos y los liga en una relación *sin duda irracional e inexpresable*. Es el que pone orden en el embrollo de personajes y les presta la apariencia de una realidad orgánica desarrollándose por sus propias fuerzas: sin ninguna significación visible, los personajes surgen y desaparecen de nuevo, entran en relación unos con otros, rompen los lazos que acaban de anudar. Pero en ese devenir y esa remisión al pasado, carentes de todo sentido, que estaban ahí antes de los hombres y que los sobrevivirán, los personajes no están simplemente insertados. Más allá de los acontecimientos, de la psicología, ese flujo de tiempo confiere su totalidad propia a su existencia; por contingente que sea la aparición de una figura desde el punto de vista pragmático y psicológico, surge, no obstante de un continuo existente y vivido, y la atmósfera que la rodea, por el hecho de estar sometida a una sola y única corriente de vida, suprime el carácter accidental de sus vivencias y el carácter aislado de los acontecimientos en el seno de los cuales aparece.
>
> La totalidad de vida que sirve de soporte a todos los hombres se convierte así en algo dinámico y viviente: la gran extensión de tiempo que abraza esta novela, que articula los hombres y las generaciones y relaciona sus acciones con un complejo histórico y social, no es, de ningún modo, un concepto abstracto, una unidad mental construida *a posteriori* como lo es *La comedia humana* en su conjunto, sino una realidad que existe en sí, un continuo concreto y orgánico.

Esta larga cita de Lukacs *(op. cit.)* nos demuestra hasta qué punto el tiempo se convierte abruptamente en factor dinámico. De extensión temporal se convierte en *praxis*. Sólo en este sentido, como veremos, el cine puede igualar a la literatura, ya que su capacidad para estructurar un continuum espaciotemporal le predispone para captar el curso de las cosas precisamente en función de esta *praxis*.

Por otro lado, la renuncia al héroe, a lo excepcional, acerca todavía más los elementos de la novela a las capacidades de investigación del cine. Se trata de captar las relaciones del ser concreto y del mundo, no considerado como principio sino como contingencia. El personaje central tiende más y más hacia el ser *cualquiera* (interesante por sus caracteres personales, por su carácter, por su psicología o por su patología, pero despojado de las virtudes del arquetipo), es decir, *cotidiano*, a través del cual y gracias al cual nosotros tomamos conciencia de los hechos y gestos de una sociedad en marcha, y ya no de un superhombre que encarna las fuerzas vivas de una sociedad petrificada. Imbricada en lo real, la novela se convierte de este modo realmente épica, en la forma auténtica de la epopeya de una epopeya vivida en vez de significada. Como sigue diciendo Lukacs, «la epopeya da forma a una totalidad de vida acabada en sí misma; la novela trata de descubrir y de edificar la totalidad secreta de la vida». Es esta búsqueda, esta edificación lo que se torna épico: el caminar del hombre que tiene que luchar contra sus propios demonios, contra los del bosque, contra las arenas movedizas, en vez del simple acto del leñador que abate troncos de árbol.

Si todavía se habla de Eugenia Grandet, de César Birotteau, de Ana Karenina, de Raskolnikov, como de otras tantas figuras típicas, resulta significativo que no se hable de Ivan ni de Dimitri, sino *de los* Karamazov. Nekludov, Natacha, Lantier, Coupeu, Acab sólo nos interesan a través de *Resurrección*, de *Guerra y paz*, de *Germinal*, de *L'assommoir* o *Moby Dick*. Tolstoi, Zola, marcaron ese gran giro cuyo preludio fue *L'éducation sentimentale*.

A raíz de esto, el novelista ha llegado a tomar conciencia poco a poco de la realidad *objetiva* de sus personajes. Saliendo de su consciencia, en la que, creyéndose poseedor de derechos divinos, se había instalado para decir, juzgar y pensar en su lugar, los ha considerado desde «el exterior», como el cineasta con su cámara. Como él, ha terminado por ver las cosas y el mundo desde diversos puntos de vista.

> Mientras el interés siga centrado en las andanzas de un individuo [recuerda Claude Edmond Magny], la novela no será otra cosa que un punto de vista, modificado sin cesar, sobre los acontecimientos que refiere; al ser invitado el lector a identificarse con el héroe, el aparato registrador permanece fijo, puesto que es la conciencia misma de aquél. Sólo cuando, a finales del siglo XIX, los escritores, superando el ser particular, se han puesto a la tarea de esbozar el fresco de una familia, es decir, de una época, se han visto obligados a buscar mayor flexibilidad para su técnica. La introducción, en la novela, de «cambios de plano» análogos a los del cine, se ha hecho necesaria por la gran transformación interior de la novela, que se inicia con Zola y se desarrolla plenamente en nuestros días, sobre todo en América; el paso de la novela histórica de un individuo a la novela histórica de una colectividad, la evolución del relato hacia un arte impersonal [...] La novela que no se centre en un individuo, aquella que ante todo quiera *significar*[27], debe recurrir a la sucesión de planos como único artificio técnico que le permite por un lado alcanzar la complejidad requerida en el seno de un relato continuo, y por otro, conservando idéntica objetividad que el cine, transformar suficientemente las escenas descritas para adaptarlas a la meta deseada y hacerles expresar el sentido profundo de la obra *(L'âge du roman américain)*.

Ya André Gide reprochaba a Martin du Gard

> el ritmo discursivo de su relato; paseándose así durante un gran número de años, su linterna de novelista ilumina siempre de frente los acontecimientos que considera; así, cada uno de éstos sale a primer plano, pero sus líneas no se mezclan nunca, y, de igual forma que no hay sombra, tampoco hay perspectiva. Esto mismo es lo que me molesta de Tolstoi. Pintan panoramas: el arte consiste en hacer un cuadro *(Journal des faux-monnayeurs)*.

> Todos los personajes de *Los Thibault* están vistos de frente, como en el teatro [dice también Claude E. Magny]. En cambio Gide en *Les faux monnayeurs* nos ofrece siempre las incidencias más diversas de los personajes, mediante una técnica tan semejante a la del cine que algunas escenas del libro parecen preparadas para ser filmadas [...] Gracias a esta técnica Gide puede realizar una de sus ambiciones esenciales: escribir una novela que posea la complejidad misma de la vida, que sea como ella múltiple, indefinida, continua; en resumen, un libro cuya última palabra no podría ser sino la célebre «Continuará» *(op. cit.)*.

Establecer la duración novelística, medir su sentido, no consiste, por tanto, en considerar el paso del tiempo sólo de la forma en que un observador mira correr el río desde un lugar de la orilla, o lo que es lo mismo, que mira el paisaje mientras camina por una carretera. Se trata de avanzar por el paisaje, de franquear los obstáculos, de bajar o de remontar el río, en resumen, de moverse en el espacio para captar mejor la duración y sus constantes relaciones, estar a la vez «fuera» y «dentro», igual que en el cine, donde nos vinculamos a la mirada de un personaje después de haberle contemplado en sus desplazamientos.

Aprovechando las enseñanzas de James Joyce (así como las de Proust, de Gide y del cine), Faulkner y Dos Passos consiguieron aportar al arte de la novela esta última perfección. Ya hemos dicho hasta qué punto el arte de Dos Passos se hallaba próximo a la construcción cinematográfica[28]. Pero donde mejor captaremos, sin duda, la analogía y la irreductible diferencia del cine y del arte literario, lo que a un mismo tiempo justifica la posibilidad de llevar a la pantalla los personajes de la novela moderna (a partir de Zola), esas mismas novelas, y la imposibilidad de significar como ellas —especialmente por lo que se refiere a la novela americana contemporánea (XXIX)— será considerando la «escuela objetiva» que encarna el actual desenlace de los principios del cine aplicados a la literatura.

> En la película [dice Robbe-Grillet], las cosas sólo existen como fenómenos; tienen obligatoriamente una forma, y ésta es presentada de un lado o de otro, pero nunca de varios lados al mismo tiempo; en cuanto a su interior, no tiene realidad más que cuando logra mostrarse al exterior. Influida o no por tales exigencias del relato cine-

---

[27] No es preciso insistir en la diferencia considerable que hay entre un arte donde todo está *significado* y aquel que *quiere significar*. En el primero todo está dado, *estático;* en el segundo, todo es *dinámico*, función del devenir, del cambio.

[28] Para un análisis más amplio, remitimos al lector a los notables estudios de C. E. Magny *(op. cit.)* y de G. A. Astre *(Dos Passos*, Les Lettres Modernes).

> matográfico, la novela a su vez parece tomar conciencia de esos mismos problemas. ¿Desde dónde se ve este objeto? ¿Bajo qué ángulo? ¿Con qué claridad? ¿Se detiene en él la mirada largo tiempo? ¿O pasa sobre él sin fijarse? ¿Se desplaza el objeto, o está fijo? El novelista, perpetuamente omnisciente y omnipresente, se ve así rechazado. Ya no es Dios quien describe el mundo, es el hombre, un hombre. Incluso si éste no es un personaje, siempre será un ojo de hombre. Esta novela contemporánea, de la que se repite con frecuencia que quiere excluir al hombre del universo, le da sin embargo en realidad el primer puesto, el de observador *(Pour un nouveau roman).*

A pesar de las apariencias se trata, en efecto, de un retorno a lo *subjetivo.* Nosotros nunca estamos «en» la conciencia del héroe, es evidente; pero desde el momento en que él ha sido situado en un lugar cualquiera, se mira *con él*, se ve y se experimenta *como él.* Lo que equivale a decir que esta escuela que se ha dado por objetivo la descripción minuciosa del mundo y de las cosas *tal como se presentan a la mirada* nos informa menos sobre esas cosas que sobre la forma en que son vistas. Antes que la cosa a la que se mira, que pasa de objeto a sujeto de una *mirada*, es esta mirada la que nos interesa. El mundo exterior aparece, como hasta ahora no lo había hecho, como una objetivación de lo subjetivo. Se trata de una realidad transpuesta, es decir, «estructurada»; por medio de un ensamblaje de palabras, de una especie de molde que imprime en la conciencia del lector la *sensación* de la cosa vista, es decir, la *visión* de esta cosa. Lejos de ser inmediato, lo real queda mediatizado como nunca hasta ahora lo había sido. A consecuencia de una mirada, el objeto más mínimo estalla en poesía, y la novela se hace poema allí donde no pretendía otra cosa que describir. En vez de que la atención —o la intención— desaparezca tras el mundo visto, es el mundo mirado el que desaparece detrás de la mirada para transparentarse a través suyo, cargado ahora con un sentido que antes no tenía, con una significación que lo exalta y a un tiempo lo reduce a la nada.

Por lo tanto, resulta difícil decir, con Colette Audry, que

> la mirada que lanza sobre la escollera el héroe de *Le voyeur*, o sobre la espalda de su mujer el marido de *La jalousie*, es una mirada sin profundidad, a flor de piel, una mirada deshumanizada, insensibilizada, objetual en una palabra, propia de una simple lentilla de cristal, de un *objetivo* puro

porque esta insensibilización no está más que en el *tono* del relato, un relato cuya aparente indiferencia —la objetividad— hace olvidar la atención, la captación de las cosas que es ya una intención. ¡Aunque fuera transparente a lo real, el objetivo tendría que tener todavía en cuenta la sensibilidad de la emulsión.

Y más difícil todavía es pretender, como Michel Mourlet, que «cada vez que el cine y la novela describen el mismo objeto, el cine aventaja a la novela» [29], porque no se trata de *describir* sino de reestructurar una sensación. Tampoco el cine describe, porque una película no es solamente las imágenes, sino una determinada forma de organizar, de «dar» un mundo, de *construirlo.* Por otro lado, el cineasta no crea lo real: compone con ello. Su visión es una forma personal de ver las cosas, mientras que en la novela las cosas son elaboradas mediante una construcción verbal. Por lo tanto, la meta no es la simple presencia concreta, opaca y neutra, del objeto, sino la forma de producirlo (de producirla).

Aquí también se *invoca* un mundo cuando en cine se reconstruye el universo con una materia bruta arrancada a lo real, dándole otro sentido. Si no temiese jugar con las palabras diría que, igual que en literatura, el poema cinematográfico es una forma de objetivizar lo subjetivo, pero que el autor no lo consigue nunca más que «subjetivando» —interpretando— una realidad objetiva. Por ejemplo, considerando el movimiento de flujo y reflujo del héroe de *Le voyeur* al principio de la novela, diríamos que en cine es la onda lo que se convertiría en poema, mientras que aquí es el poema lo que se convierte en onda. Una vez más el cine empieza donde termina la literatura: el objeto del uno es el sujeto de la otra.

Como ya hemos visto, la literatura, que parece ser el arte más próximo al cine (porque la literatura utiliza los mismos procedimientos), es la que se muestra más alejada. En todo caso, ella demuestra la irreductible oposición de estas dos formas de arte, haciendo ver claramente que los mismos procedimientos operan precisamente en sentido inverso. Por tanto, aunque el film se encuentra ante una misma problemática que la novela, en el sentido de que, como ella, puede ser un arte del relato, aunque su andadura pueda ser semejante, no podría actuar de la misma forma ni, por tanto, significar lo mismo.

Aunque no le guste a Astruc, la cámara no estará nunca en la punta de una pluma, como la pluma no estará al extremo de una cámara.

---

[29] En «Cinéma et roman», *Revue des Lettres Modernes*, 1958. Colette Audry: «La Caméra d'Alain Robbe-Grillet». Michel Mourlet: «Cinéma contre roman».

15. EL FONDO Y LA FORMA

LXXVI. IMPORTANCIA Y VALOR DEL TEMA

Ninguna perfección formal hará jamás que una obra sea plena y suficiente si esa forma no valoriza un determinado contenido que la justifique y para cuya expresión esté hecha.

Es una verdad evidente. Pero resulta indispensable volver sobre las definiciones básicas para evitar las confusiones que tantas interpretaciones contradictorias han sembrado en el espíritu de la gente.

Para empezar distinguiremos la *intriga* y el *tema*, subrayando de esta forma la diferencia radical que en nuestra opinión existe entre cosas que siempre han sido identificadas. En efecto, para la mayoría de las personas —y para muchos críticos también— el tema es la intriga. Y no porque se considere esa intriga como el objetivo esencial de la obra, sino porque se ve en ella —y sólo en ella— el sustrato que permite dar fundamento a las significaciones. De este modo la historia se convierte en la *materia a significar*, dado que la forma no es comprendida más que como un medio de comunicación, como una forma particular de llevar hasta el conocimiento de alguien algo que existiría en sí independientemente de ella.

Nosotros, por el contrario, afirmamos que la base es la forma, y que la intriga no es más que el pretexto que permite vincular más estrechamente acontecimientos susceptibles de tener un sentido.

Si se considera, por ejemplo, un buen film medio, como *La strada*, diremos que la intriga está formada por los sucesos que nos permiten entrar en contacto con los seres escogidos, la serie de experiencias que son llevados a vivir y que los revelan tanto frente a nosotros mismos como a sus propios ojos. Y el tema es lo que se *desprende* de esos econtecimientos. Es la toma de conciencia de Zampano que, indiferente a los sentimientos de Gelsomina, indiferente a Gelsomina misma, se da cuenta de todo cuanto le falta cuando ella ya no está a su lado, comprende la importancia de ese ser aparentemente insignificante, de toda la riqueza humana que había en ella y que él ha perdido. Lo que puede resumirse en una simple frase: «Nos falta un solo ser y todo queda despoblado.» Lo trágico en la película resulta de que ya es demasiado tarde, y de que el universo, en adelante vacío, se cierra en torno a él inexorablemente.

El tema es, por tanto, lo que algunos llaman la «moral de la historia», término que sólo conviene a las obras de carácter didáctico, a las películas de «tesis», a todas aquellas cuyas intenciones demostrativas regulan de antemano las modalidades de la intriga. El sentido carece entonces de fundamento auténtico, ya que lo arbitrario de las situaciones denuncia casi siempre el artificio de una orientación preconcebida. Por eso preferimos decir que el tema de una obra es su *contenido latente*, aquello que es significado a lo largo de la película, sin ser jamás explicitado ni explícito, y que, poco a poco, se va filtrando en la conciencia del espectador.

El «contenido», en el sentido amplio de la palabra, es, por tanto, la intriga y el tema a un tiempo. Es el conjunto de hechos *significantes*, y no la historia reducida a un esquema dramático cualquiera, o a intenciones no formalizadas.

La forma es la estructura dada al encadenamiento de estos hechos, con vistas a expresar lo que esos hechos no podrían expresar sin su mediación; es lo que daría a esos mismos hechos otro sentido distinto si fueran formalizados de otro modo. El estilo no es más que la manera de constituir esa forma con vistas a lo que tiene que significar de acuerdo con su misión.

Si no hay ninguna medida común, ninguna identidad de ningún tipo entre una palabra y la cosa que designa, la imagen no existe más que por las cosas de las que es imagen. Por tanto, se puede decir, como ya lo hemos hecho, que la imagen cinematográfica es *un real dado en imagen*, el «fantasma» de un contenido que subsiste en ella en tanto que forma, dado que el contenido es, además, desde un determinado punto de vista, «todo lo que es representado» y a lo que la representación da un *sentido*.

Menos aún en cine que en cualquier otro arte se podría establecer una distinción entre fondo y forma: el uno no existe más que por la otra.

Nada hay más absurdo que esta distinción de que han partido las vanas querellas del formalismo en arte. Nada más absurdo que creer que los valores considerados no se refieren más que a sí mismos o a un «en sí» totalmente teórico que sería el criterio absoluto del juicio. El realismo burgués y el marxismo, que por razones inversas se hallan en el origen de tales discuciones, tienen en común, paradójicamente, un idealismo ingenuo.

El arte por el arte —la forma por la forma— no es más que el resultado de principios estéticos mal comprendidos. Desde esta óptica, la belleza y la armonía son consideradas como necesidades suficientes. Las artes plásticas pueden, hasta cierto punto, justificar esta concepción, pero en literatura, en cine, nada podría haber más carente de sentido. Una forma perfecta aplicada a una historia pobre no le prestará nunca la inteligencia de que está desprovista; además habría que preguntarse de qué perfección se trata. Nunca sería otra cosa que la belleza (estrictamente pictórica o plástica) de las imágenes, la soltura de un ritmo sin objeto, la perfecta aplicación de un procedimiento que, al no ser exigido por una necesidad interna, no testimoniaría más que su inutilidad.

A no ser que tal belleza, tal perfección, separadas de una historia mediocre, sirvan para el desarrollo de determinadas ideas. Atestiguando un contenido extraño, no por ello dejarían de significar —necesariamente— *algo.* El peligro consiste en que la historia, aunque sea un simple pretexto, siempre arrastra consigo en su estela las significaciones, por su existencia misma. El pretexto, por tanto, debe ser válido y susceptible de justificar tales escapadas, porque el desfase entre la simpleza de un argumento y la ambición de los temas que bordea va siempre en detrimento de ambos. La estupidez de la historia no hace más que ponerse de relieve, con tanta mayor evidencia cuanto mayor sea la vanidad de un mensaje apoyado en el vacío. El cine francés de los años veinte (llamado de vanguardia) tuvo que sufrir tales contradicciones. Puede imaginarse lo que sería *La porteuse de pain,* escrita por Paul Valéry...

El contenido se halla, por tanto, condicionado por la obra a través de la cual se revela. Pero admitiendo de una vez por todas que no puede haber obra auténtica que no sea expresión de una idea, de un sentimiento (o de algo válido desde un determinado punto de vista), es evidente que este «contenido» debe ser comunicado, y que no podría ser comunicado más que por una forma. Y sólo por mediación de ésta el espectador puede ser llevado a descubrir el pensamiento del autor, a compartir sus sentimientos, su emoción.

Para el autor, la idea llama a la forma, porque mientras ésta no ha sido *formulada* no es más que una intención vaga, un proyecto.

Para el espectador (o el lector) es la forma la que llama a la idea, dado que la forma es la única manifestación sensible de ésta.

Aunque la forma se someta de modo constante a las intenciones del mensaje, es evidente que la intelección, el valor, el sentido incluso de éste dependen de las cualidades formales que permiten verlo o entenderlo. La idea es, por tanto, a su vez, tributaria de una forma sin la cual no podría existir, y ni siquiera para el autor que mide sus intenciones de acuerdo con los términos que les otorga, a través de los cuales y gracias a los cuales tales ideas aparecen.

Por esto es vano juzgar una obra únicamente a partir de su forma, tan vano como juzgar su contenido independientemente del valor *particular* que ese contenido toma a través de una forma dada y de la cual depende el *sentido de la obra* misma.

En la mentalidad burguesa, la forma es la técnica, la realización de materiales aptos para traducir un contenido determinado que existe por sí mismo con anterioridad a un determinado medio de expresión, cualquiera que sea éste. El fondo y la forma no se hallan ligados más que como un contenido y un continente (el término de «contenido» expresa claramente en este caso lo que se quiere decir), debido a las necesidades de la comunicación, dado que el medio empleado no es más que una forma como otra cualquiera de vehicular un mensaje. Al ser independientes y heterogéneos, pueden, por tanto, ser considerados por separado, pueden ser estudiados independientemente uno de otra.

Parece que esta idea de separación se debe, en parte, a una falsa interpretación de las cualidades expresivas de la obra de arte, por haberse vinculado el símbolo con el signo propiamente dicho. En efecto, la relación que une el signo al significado es arbitraria; la cosa existe independientemente del signo que la representa. Hay, por tanto, en el punto de partida, distinción, heterogeneidad, del signo y del significado. Ahora bien, tal distinción, que es un hecho del lenguaje debido al carácter extensivo del signo, se aplica desgraciadamente al hecho estético basado en el carácter intensivo del símbolo. Aunque el hecho estético, igual que el lenguaje, pueda ser significante, en primer lugar es *expresión,* creación. En cine, el símbolo no puede obrar como un signo más que en función de sus relaciones con algún otro. Al ser inherente el sentido inmediato de la imagen a lo que esa imagen representa, no puede separarse del dato representado, ni este dato del sentido que adopta gracias a esa representación.

Sea como fuere, la profundidad del «contenido» es lo que resulta de la obra, lo que aparece, lo que debe ser evidente y, por eso, lo menos sometido a discusiones, salvo aquellas que versen sobre la naturaleza de las ideas expresadas. Decir que una cosa está expresada supone decir que esa cosa se ha hecho sensible mediante una forma. La verdadera profundidad consiste en saber cómo y por qué, mediante qué operación secreta es tal como aparece y, por lo tanto, saber cuál es la forma adecuada a la necesidad de tal sentido.

Todas las discusiones sobre el contenido son suscitadas *por* la obra cuando ésta exige una discusión *sobre* ella, es decir, sobre el significado, considerado únicamente en sus relaciones con un modo determinado de significación.

Los marxistas creían poder captar directamente el contenido en su realidad «concreta y positiva», pasando por alto la forma, también considerada por ellos como simple vehículo. Ahora bien, al no darse el contenido nunca más que por medio de una forma, considerarlo fuera de ésta, *in abstracto*, es una operación que conduce al formalismo puro. Supone ver ese contenido como un «en sí», y descubrir por medio de él un entendimiento ideal desvinculado de las formas materiales que permiten comprenderlo. El formalismo de este planteamiento se halla en el espíritu, ya que no en las formas: por ello es más insidioso.

Y si, olvidando la idea tal cual es gracias a la obra, se recurre a las ideas generales, tampoco esta forma de considerar las cosas tiene nada que ver con el hecho artístico. Para saber si una muchacha tiene derecho a casarse con el asesino de su padre, tema sobre el que se puede discutir hasta el fin de los siglos, no hay necesidad de referirse al *Cid*, y si éste ha de ser el único objetivo de la obra no es preciso escribirla, porque la obra de arte no tiene nada que demostrar sino solamente que mostrar. Por supuesto, el autor tiene derecho a tomar partido, a exponer su punto de vista, pero siguiendo las pautas de un testimonio y no las de una lección moral.

De hecho, aunque la obra de arte debe expresar cosas válidas, *el problema consiste en crear una forma a la vez necesaria y suficiente, que dé a la idea elegida su sentido acabado, permitiéndole realizarse en una significación original, haciendo de una simple virtualidad algo realmente existente.*

Para el artista que se encuentra ante la obligación de dar a su mensaje la posibilidad de llegar a la plenitud, todo le devuelve (o le conduce) al único problema estético que puede ser planteado y resuelto en el terreno de la expresión: *el problema de la forma.* Esto es lo que se quiere decir expresamente cuando se dice a veces que en arte la forma es más importante que el fondo. El «más» no tiene en este caso por sujeto un valor cuantitativo que corresponda a un «en sí» formal, sino una cualidad específica que interesa tanto al fondo como a la forma porque el fondo no existe —como *sentido manifiesto*— más que a través de la forma que lo expresa. Y la forma, obligatoriamente, debe dominar el contenido, aunque no sea más que por contenerlo: si se desborda, desaparece y se disloca y, entonces, nada puede hacerlo perceptible ni, por tanto, concebible.

Sigue siendo evidente que para el espectador y para la crítica, que no tienen más que recibir y juzgar, las cuestiones de la primacía del fondo o de la forma no tienen por qué intervenir. La obra es un todo que sólo tiene valor gracias al equilibrio y la armonía de sus elementos, gracias a la adecuación rigurosa de un fondo y una forma sensible. Por muy mediatizada que esté —fruto como es de una mediatización (ideas, tomas de posición del autor, manera de decir o de significar, etc.)— la obra perfecta debe parecer inmediata. Al ofrecerse como expresión natural del mundo y de las cosas, debe aparecer como un descubrimiento, entregarse de modo espontáneo, desprovista de artificios, ya que la simplicidad es siempre la cumbre de la elaboración.

En definitiva, el divorcio del fondo y de la forma resulta de una falta de cultura artística o, lo que es lo mismo, de la voluntad deliberada de poner el arte al servicio de valores que le son totalmente extraños. Tal ocurre con esa idea, fuertemente arraigada en los espíritus, de que la forma debe tender hacia la reproducción perfecta y minuciosa de lo real. Este último problema no interesa ni al teatro ni a la literatura, que se basan en significaciones abstractas, sino a la pintura, que, durante muchos siglos, ha representado al arte con una A mayúscula a los ojos de las clases dirigentes. Identificada con el «retrato» que los ricos se mandaban hacer por vanagloria (y el retrato debía lograr el parecido), toda la pintura fue considerada desde este ángulo. El academicismo decadente de finales del siglo XIX, nacido, por otra parte, de esta concepción, que se ha perpetuado en los medios oficiales hasta el fin de la primera guerra mundial, no ha conseguido arreglar las cosas. Pero no se juzga una obra de arte en función de su fidelidad a la representación de lo real. Como subraya Pierre Francastel (entre otros muchos), «el fin del arte no es constituir un doble flexible del universo; su fin es explorarlo, informarlo de una manera nueva: es un modo de conocimiento y de expresión mezclado a la acción».

La falta de comprensión de que ha sido víctima la pintura moderna (incomprensión convertida hoy en un esnobismo apenas comprensivo) no tiene otro fundamento.

Como se sabe, el arte por el arte es una consecuencia del desacuerdo entre el artista y el medio social. Nacido de la pintura —dado que los pintores, por reacción, se vieron obligados a cultivar la forma por la forma— tal desacuerdo se ha extendido al dominio del pensamiento. El autor, privado de expresar libremente ideas no conformistas, se refugia en lo imaginario o en un pretexto cualquiera que le permite traducir sus inquietudes por una estructura y por armonías formales que significan simbólicamente valores «eternos». Al tiempo que sirve de refugio al artista, el formalismo es la meta de un pensamiento convencional (burgués o no burgués) que busca un absoluto tan teórico como ilusorio: un pensamiento que sólo se complace en la idealización de una realidad conforme a sus exigencias, en la exaltación de una realidad fielmente reproducida, «más bella» que la realidad verdadera, cosa que puede ser (y que es) uno de los aspectos fundamentales del cine, de la imagen cinematográfica, pero que no podría ser la meta ni el fundamento de la pintura. En esta acepción, el formalismo burgués ha sido incorporado por el formalismo marxista, para el cual el único contenido válido y verdadero es el contenido objetivo, símbolo del realismo socialista: la fundición y la caldera sustituyen simplemente a la lección de piano o a la mujer desnuda.

En efecto, si el formalismo consiste en no ver o en no cultivar más que un aspecto —forma o contenido— de la obra de arte, en disociar los elementos cuando ambos no valen más que *uno en función del otro*, hay tanto formalismo en un contenido sin arte como en un arte sin contenido.

El «sujeto» de un cuadro no es en absoluto la escena representada, sino lo que ella entrega a la vista, al sentimiento o el pensamiento a través de una interpretación del mundo. Es evidente que la pintura abstracta deriva del formalismo, dado que en ella las formas no testimonian más que una subjetividad soberana. En efecto, en el arte abstracto sujeto y objeto se confunden más que se identifican, porque si, para el pintor, el sujeto se da «como objeto», para el espectador cualquier distinción es imposible, dado que tanto uno como otro son para él en esencia extraños.

Para ser captado, el sujeto debe necesariamente separarse del objeto. Por tanto, debe presentarse a éste como un testigo, y la mejor manera de hacerlo consiste en partir de una realidad concreta ante la cual y por referencia a la cual el espectador es entonces capaz de adoptar una distancia. Sólo en relación con algún campo de trigo real puedo conocer el espíritu, el estilo, el pensamiento o el alma de Van Gogh; sólo así puedo considerar la interpretación que es *sujeto* de su obra y que lo sigue siendo frente al objeto concreto. Las relaciones de lo imaginario a lo real, de lo representado a la representación, permiten el juicio, la comprensión. Pero al ser abolida esta distancia en la pintura abstracta, el sujeto que se da como objeto no puede ya ser juzgado más que por relación a sí mismo. Tendría yo que ser el pintor para medir el sentido, si es que tiene alguno. Como ya hemos dicho y como algunos pretenden, sólo hay un agradable juego de formas y de colores que *carece de objeto*, porque al ser «sujeto» este objeto encuentra en sí mismo su propio fin. Se propone como absoluto imaginario y al mismo tiempo como imaginario absoluto.

Para poner (quizá inútilmente) los puntos sobre las íes y para terminar con esta ridícula distinción de fondo y forma, nos contentaremos con un ejemplo basado en la imagen fotográfica de un objeto cualquiera. Tres son las posibilidades que se ofrecen al fotógrafo:

1. El objeto es bello por sí mismo. Se realiza la fotografía tratando de dar lo mejor posible la belleza que le es propia. Se trata de un medio de reproducción que comunica una cosa cuya existencia le es anterior y cuyas cualidades le son extrañas. Su realización es testimonio de un arte funcional, pero no refleja ninguna creación artística. El contenido, en tanto que objeto fotografiado, es inseparable de la imagen, pero en tanto que objeto real puede ser captado de una forma independiente: ningún hecho estético interviene en la representación.

2. El objeto, interesante o carente de interés, sólo es considerado como motivo de una composición pictórica. Permite repartir los planos, las líneas, los volúmenes, jugar con las sombras y las luces. Mediante el juego de sombras, el fotógrafo puede, evidentemente, expresar algo, pero será un algo totalmente extraño al sentido del objeto, que desaparece tras aquello de lo que no fue sino pretexto. Tales aspectos no se hallan absolutamente desprovistos de contenido, puesto que expresan algo, aunque, sometido a la interpretación personal del espectador, ese algo expresado se quede en virtualidad pura. Se ha perdido todo contacto con lo real y por ello también aquí se puede hablar de formalismo.

3. En lugar de reproducir tranquilamente el objeto o de perderlo de vista, el fotógrafo se esfuerza, precisamente gracias al juego de luces y sombras, gracias a la valorización de las formas y de los contenidos, por sacar a la luz las cualidades intrínsecas del objeto, por *traducirlo*. Nos lo hará ver bajo una luz poco habitual, nos pondrá de relieve sus secretos o alguno de sus sentidos ocultos. Al hacerlo, descubrirá en el objeto una significación nueva, una belleza nueva, pero orientadas en el sentido de la realidad de este objeto. O dicho de otro modo, los valores plásticos obtenidos *con* él no se separarán de él para valer por sí mismos. Lejos de hacerlos desaparecer, se añadirán a los valores que el objeto tenía desde el principio, de tal suerte que éste, acrecentado con estas nuevas cualidades, alcanzará su pleno desarrollo a través de ellas, como si estas cualidades emanasen de él.

Cierto que desde ese momento ese objeto representado, ese «contenido», no podría ser separado de esa forma, puesto que recibe de ella las cualidades que no podría tener por sí mismo o si fuera independiente. Y no las recibe, sin embargo, sólo de la forma, sino *de su presencia a través de una forma*. Y bajo *esta* forma.

Ahí radica todo el secreto de la obra de arte. La cualidad estética, que es *cualidad engrandecedora*, se mide por la distancia que separa lo representado de la representación, es decir (para ceñirnos momentáneamente al arte pictórico), por la distancia que separa la cosa original —su sentido elemental, las cualidades emocionales que le son propias— del sentido y de los valores que adquiere mediante la representación que se le da.

Esto es cuanto queremos decir cuando hablamos de *forma creadora*. La forma, por supuesto, no crea el objeto representado ni la historia que cuenta; no crea el contenido. Pero sí crea las significaciones, y gracias a ello determina el sentido de ese contenido. El valor del sujeto, es decir, *lo que es expresado o significado por un objeto o por una historia a través de una forma*, depende de ella totalmente. A condición, repitámoslo una vez más, de que este objeto, esta historia, permitan esas significaciones, las susciten o sean capaces naturalmente de hacerlo. Por el contrario, si la forma se contenta con comunicar significaciones o emociones ya comprendidas en las cosas representadas, anula por sí misma el hecho estético, por no expresar nada que no esté dado en el punto de partida.

Una vez más aún una comparación de orden pictórico nos permitirá precisar esta cuestión. Nos fijaremos intencionadamente en dos obras cuyas cualidades muy diferentes son indiscutibles: *Le serment des Horaces*, de David y una naturaleza muerta de Cézanne.

En el primer cuadro, David ilustra una escena legendaria. Nos ofrece una visión personal y compone con ella un motivo pictórico que no deja de ser interesante. La meticulosa organización de las líneas y de las formas presta al suceso un rigor plenamente romano, desarrollando así el sentido profundo del acto representado. No es menos cierto que, al hacerlo, el pintor no hace otra cosa que desarrollar un conjunto de significaciones adquiridas, extraídas de una semántica literaria que nos ha familiarizado con este tema y que ha agotado todas las perspectivas. O dicho de otro modo, el sentido adquirido a través de la forma presente resulta insignificante al lado de aquel que ya poseía al principio. Hay, por supuesto, un hecho estético, pero de poco peso, cualesquiera que sean las virtudes de este cuadro, es decir, de su ejecución. Es un concepto literario, una idea íntegramente verbal «puesta en imagen», antes que una idea consecuencia de esta imagen.

Cézanne, en cambio, toma tres manzanas, las pone en un frutero y coloca todo sobre un mantel blanco. Fácilmente se admitirá que los valores significantes y emocionales de las manzanas son bastante limitados. Nada, pues, más banal *en el punto de partida*. Pero he aquí que gracias al juego de las formas y de los colores este cuadro adquiere un *sentido*. Y que no es sólo formal; no es el hecho de que estén bien pintadas las manzanas en tanto que tales, es decir, en tanto que objetos puestos en forma de una determinada manera, lo que hace que esas manzanas se *conviertan* en emocionantes y significantes. El arte aquí es total porque la forma se ha vuelto *creadora*. Creadora de un conjunto de *valores*, ya que no del objeto representado. A la inversa del arte abstracto, aquí no se trata de que el sujeto se ofrezca como objeto, sino de que el objeto se convierte en sujeto. O mejor dicho, vuelto sujeto, el objeto se ve aumentado con todos los valores subjetivos que son transpuestos a él en una representación que *es* la obra de arte.

El pintor que me conmueve con una caja de cerillas, un frutero o una mandolina es mucho mayor artista que el que me conmueve con una mujer desnuda, porque por razones que fácilmente se adivinarán, por todas las evocaciones que una representación semejante suscita, tendría que ser muy mal pintor para no conmoverme con un contenido semejante.

Tal es el reproche que podría hacerse a muchos films —y no de los menos importantes—: conmover con una historia o con sucesos emocionantes por sí mismos y *no* hacerlo, con gran frecuencia, sino gracias a esta emoción inicial. Dejando a un lado su valor testimonial —que es indiscutible— podríamos reprochárselo, por ejemplo, a *Noche y niebla*. Es demasiado fácil conmover con campos de concentración, con torturados y hornos crematorios, con todos los horrores de la guerra. El film, por supuesto, no se limita a eso. Sus cualidades consisten en la forma sutil en que esos horrores son traídos a la memoria de los hombres, pero no por ello deja de jugar demasiado fácilmente con un *a priori* emocional: la partida está ganada de antemano. Por el contrario —para no salir de Alain Resnais— es un gran mérito *artístico* haber conseguido conmovernos paseándose entre los libros de la Biblioteca Nacional, como supo hacerlo en *Toute la mémoire du monde*.

En cambio, pueden encontrarse los defectos del formalismo en los excesos de Eisenstein, y sobre todo en sus pretensiones de una cinedialéctica basada fundamentalmente en el montaje. Las ideas determinadas de ese modo resultaban extrañas a un contenido empleado únicamente para construir signos abstractos, cuyo sentido carecía de relación inmediata con aquello que las imágenes representaban. Ahora bien, en cine la forma no es un esquema abstracto que hace del film un simple jeroglífico. Es un pensamiento encarnado: es un pensamiento que nos informa de su presencia —que aparece— que nos dice lo que es, aquello hacia lo que tiende, tomando sus puntos de apoyo en hechos reales (en el sentido dramático de la palabra). No puede manifestarse válido más que a través de hechos concretos y, por lo tanto, debe asegurar en primer lugar la narración de tales hechos.

Como hemos visto, Eisenstein, de una forma general, establecía el sentido del montaje sobre el choque emocional producido por el encuentro de dos imágenes. E incluso sobre *representaciones fragmentarias* cuya suma y yuxtaposición despiertan en la inteligencia y en la afectividad del espectador una imagen sintética final, una idea simbólica, la misma que atormenta al autor.

Es cierto que el acercamiento fortuito de cosas aparentemente muy lejanas, el carácter intensivo de las significaciones y la condensación de las ideas resultantes del relieve otorgado a ciertos detalles, tienen un poder afectivo considerable. No obstante, aunque estas imágenes poéticas se convierten en cierto modo en «la encarnación afectiva del tema», la idea no debe hacer olvidar la realidad que la provoca y que la sostiene; no debe ser impuesta por el encuentro arbitrario de dos imágenes, ni por relaciones fabricadas, sino mostrarse consecuente con hechos referidos objetivamente.

Y según Eisenstein esta idea, este choque afectivo, se oponen a la descripción de lo real vivido según una narración dramáticamente organizada. Puede subrayarse, sin embargo, que en *El acorazado Potemkin*, que es su obra maestra más auténtica, los símbolos son siempre consecuencia de los acontecimientos descritos y se hallan en relación directa con ellos.

Al ser por esencia la imagen un símbolo de lo que muestra *(signo-Gestalt* o *analogon)* ya hemos visto que en cine —en la medida en que el significado se limita a los actos o a los hechos representados—, «significación y significado no son sino una misma cosa» (XXVIII). También hemos visto que, gracias a una relación fugaz, las imágenes cinematográficas se hallan cargadas de un sentido nuevo, provisorio pero evidente. Al significar entonces una cosa muy distinta de lo que muestran (debido incluso al medio gracias al cual lo muestran), actúan a la manera de un *signo lingüístico;* lo cual nos ha permitido decir que en cine lo real se convierte en un elemento de su propia fabulación. Pero al mismo tiempo hemos subrayado que las imágenes sólo tenían de modo accesorio este valor de *signo*. Por sí mismas no significan nada. Es el sentido general de la historia el que determina a cada momento el valor sígnico de una imagen, y siempre a través de las relaciones de hechos que nos presenta. Por tanto, no se podría imaginar una película hecha de una serie exclusiva de metáforas o de símbolos. Sin el apoyo de la narración las metáforas visuales se hallan desprovistas de sentido o se convierten en signos convencionales a los que falta la vida.

La narración, que desarrolla los acontecimientos según las pautas de un juego total de articulaciones y de encadenamientos, a la vez lógicos y cronológicos, constituye el mensaje literal del film. Al estar construidas las «células significantes» (gracias al montaje o a una determinada estructuración) con los mismos elementos de esa narración, son *las mismas imágenes* las que en toda película son a la vez descriptivas y simbólicas.

Empleando la terminología de Hjemslev y de los semiólogos (que para el presente caso resulta muy esclarecedora), diremos con Roland Barthes:

> Sabemos que un sistema que toma los signos de otro sistema para convertirlos en significantes es un sistema de connotación; por tanto diremos que la imagen literal es *denotada* y la imagen simbólica *connotada*.

> Los significantes de connotación, que llamaremos *connotadores*, están constituidos por *signos* (significantes y significados reunidos) del sistema denotado; naturalmente, varios signos denotados pueden reunirse para formar un solo connotador, siempre y cuando esté provisto de un sólo significado de connotación. En otras palabras, las unidades del sistema connotado no tienen necesariamente las mismas dimensiones que las del sistema denotado; largos fragmentos de discurso denotado pueden constituir una sola unidad del sistema connotado [...] Cualquiera que sea su manera de recubrir el mensaje denotado, la connotación no lo agota; siempre queda algo «denotado» (sin lo cual el discurso no sería posible) y los connotadores son siempre, en última instancia, signos discontinuos, «erráticos», naturalizados por el mensaje denotado que los vehicula. Por su parte, el significado de connotación tiene al mismo tiempo un carácter general, global y difuso; es, si se quiere, un fragmento de ideología [...] Estos significados mantienen una estrecha relación con la cultura, el saber, la historia; por así decir, gracias a ellos el mundo penetra el sistema; *la ideología* sería, en suma, la *forma* (en sentido hjelmsleviano) de los significados de connotación, mientras que la retórica sería la forma de los connotadores[30].

En resumen, un sistema connotado es un sistema cuyo plano de expresión está constituido a su vez por un sistema de significación. En este sentido, todo arte es un sistema connotado, toda expresión artística es resultado de una connotación. Lo cual, por supuesto, no quiere decir que toda connotación sea un hecho estético, porque así lo subraya incluso el propio Barthes: «La sociedad desarrolla constantemente, a partir del primer sistema que le proporciona el lenguaje humano, sistemas de sentidos segundos, y esta elaboración, ostensible o enmascarada, racionalizada, es del mayor interés para una verdadera antropología histórica».

Sea como fuere, en cine los símbolos (connotados) sólo toman su sentido en función de los sucesos que les sirven de puntos de apoyo y permiten su interpretación, por lo que fácilmente puede verse que el mensaje literal es un soporte *necesario* y que ningún mensaje simbólico inteligible podría existir sin él.

Sin embargo, aunque la intelección de la historia exige unas determinadas formas expresivas que la signifiquen, no por ello habríamos de deducir que esta comprensión se halla *ya constituida* antes de ser expresada por tales formas. Las estructuras se organizan según una lógica y según una cronología cuya virtualidad pura está constituida por la infraestructura ideal o intencional del relato, su proyecto, pero sólo formalizándose le dan acta de existencia, haciéndole aparecer tal cual es y tal cual no puede ser más que gracias a ellas. Orientado por el desarrollo de la historia, por las articulaciones del relato, el sentido de las connotaciones repercute sobre el mensaje literal y le da entonces su significación plena; su sentido profundo se convierte en sentido del relato revelando sus perspectivas.

Por lo tanto, aunque es cierto que las células significantes (o unidades de sentido), al igual que las técnicas narrativas, deben plegarse a una estructura temporal que las somete, es inexacto deducir de esa premisa, como hace Claude Bremond al término de un estudio sobre el «mensaje narrativo»[31], que «la semiología del relato debería preceder y no seguir a la de las técnicas narrativas». Lo cual es cierto sin duda (aunque sea discutible) para la literatura que trabaja con signos *constituidos y fijos*, pero no para el cine que los constituye de modo diverso en cada ocasión: «Si el relato, dice, se visualiza convirtiéndose en película, si se verbaliza convirtiéndose en novela, si se gestualiza convirtiéndose en mimo, etc., tales transposiciones no afectan a la estructura del relato, cuyos significantes permanecen idénticos en cada caso». ¡Ni mucho menos! Afectan a la estructura del relato (si no a su infraestructura), como ya hemos afirmado en el curso de los capítulos anteriores.

En cine los significantes son siempre visuales o audiovisuales, esto está claro; pero si su *materia* es idéntica, su *forma* no lo es. No existen *a priori*, sino que son *contingentes*. Constituidos en función de un contenido determinado, al ser por sí mismos función de ciertas relaciones y (lo que es más importante) de un determinado estilo, los significantes son siempre *distintos*, es decir, están «costituidos de otro modo». Si a esto añadimos que las unidades de sentido están casi siempre compuestas de elementos heterogéneos (imágenes, palabras, sonido), cuyas articulaciones internas son infinitamente variables, se ve con toda claridad que, aunque la realidad captada por el lenguaje cinematográfico sea independiente de este lenguaje en tanto que realidad, no lo es *en tanto que realidad representada* (consecuencia de una representación). Al poder ser formalizadas las significaciones de cien modos distintos, y al hallarse en cada película de una forma *única* que responde a su estilo, el significado puede ser tantas veces diferente cuantas significaciones (o modos de significar) puedan existir. Ya lo hemos dicho: una misma historia contada por dos directores diferentes no será nunca la misma historia. El sentido del relato, sus perspectivas, se hallarán modificados. En otros términos, las significaciones connotadas del sujeto denotado dependen de la forma en que se las produce.

---

[30] R. Barthes, «Eléments de sémiologie», en *Communications*, 4, diciembre de 1964.

[31] *Ibid.*

Resulta evidente que las técnicas narrativas y expresivas se hallan subordinadas al relato, dado que todo depende de las implicaciones que su desarrollo temporal engendra. Pero las unidades de sentido se hallan formalizadas por esas técnicas. Y dado que el relato no debe su sentido profundo más que a las significaciones connotadas, puede concluirse que la semiología del relato es consecuencia de las técnicas que, sin embargo, están subordinadas a él: *Un lenguaje determinado se halla constituido por la expresión y la comprensión de una historia, pero la inteligibilidad de esta historia depende de las cualidades formales de este lenguaje.*

Las reglas sobre la disposición de los planos de un modo que respeten la continuidad son las de la dramaturgia (o las del relato, o las del discurso) aplicadas al cine, puesto que al hacerlo se trata de asegurar la inteligibilidad de la historia en virtud de las motivaciones dramáticas o psicológicas que supone. Pero esta disposición se halla igualmente condicionada por el sentido que se quiere dar a las connotaciones que de ella se derivan. Por lo tanto, la única regla consiste en actuar de tal modo que las significaciones aparezcan como expresión natural de las cosas. En ningún caso se debe modificar los acontecimientos, ni su sentido inmediato, *para obtener* analogías, comparaciones o metáforas, por mucha necesidad que se tenga de ellas para valorizar ideas más o menos ocultas por el drama mismo. Esto supondría introducir por la fuerza hechos concretos en una estructura *preestablecida*, mientras que tal estructura debe ser establecida por el desarrollo aparentemente desinteresado de tales hechos. La interpretación subjetiva tiene en cine tanto mayor crédito cuanto que se funda en una relación objetiva (o casi objetiva) del contenido. Contenido que, por supuesto, puede ser por sí mismo fuertemente subjetivo. Se puede ofrecer a la vista un mundo conceptualizado (guión, decorados, situaciones, etc.) pero *la forma* en que se ofrece debe aparecer como una relación no fabricada, no preparada de antemano.

Dos ejemplos concretos permitirá captar esto mejor.

En primer lugar escogeremos una secuencia de *Variétés* (film célebre del último período del cine mudo), designando para mayor comodidad los personajes por el nombre de los actores.

Es decir, Emil Jannings, acróbata saltimbanqui ha recogido y desposado a una emigrante, Lya de Putti, a la que ha enseñado además su oficio. Su asociación con Warwick Ward, trapecista de fama, les permite montar un número sensacional. El trío se hace célebre. Sin embargo, Warwick Ward no es insensible a los encantos de su pareja. Sucediéndole lo mismo a ésta, y gracias a la ayuda de las circunstancias, se convertirá en su amante.

La secuencia que nos interesa se halla situada tras una representación en un gran music-hall berlinés. Los acontecimientos anteriores nos han llevado a adivinar que el adulterio no está lejos. Después de su número (realizado en la escena) los tres se adelantan a saludar al público y luego se retiran mientras se baja el telón. Los aplausos y gritos solicitan su presencia y de nuevo se inclinan ante las aclamaciones. Sin embargo, el tramoyista, con alguna prisa, baja el telón, Warwick Ward y Lya de Putti retroceden, pero Jannings, que no ha visto el gesto, se queda saludando tanto tiempo que el telón baja a sus espaldas y le deja solo ante el salón.

Se trata de un incidente sin importancia, un hecho puramente anecdótico. Sin embargo, esta bajada accidental del telón está vista al sesgo, en contrapicado, de tal forma que su caída es captada como una cuchilla que corta un vínculo imaginario, que sitúa a un lado a Lya de Putti y a Warwick Ward y a otro a Emil Jannings. Esa misma noche Lya de Putti estará en brazos de Warwick Ward.

Por el sentido que de esta forma adquiere, la imagen se convierte en símbolo, aunque se limite a denotar —de un modo determinado— un hecho concreto. Pero aunque *puede* ser interpretado como símbolo, no es obligatorio hacerlo, y el espectador que no haya captado la alusión tampoco comprenderá lo que sigue. La connotación se halla implícita y en modo alguno explícita (no debe estarlo jamás)[32], pero presta a la situación una resonancia y unas prolongaciones que constituyen la cualidad misma de la obra, su estilo. Por supuesto, el símbolo no supera la significación del contenido: se contenta con darle un acento, es menos un símbolo que una metáfora. Se ha dicho que la metáfora en el sentido exacto de la palabra era imposible en cine: la imagen metafórica es siempre el resultado de una asociación comparativa o de una alusión. Nosotros diremos, en términos de semiología, que es un *índice*, en el sentido de que si bien la significación es voluntaria por parte del autor, debe ser adivinada, interpretada por el espectador, por el simple hecho de que está identificada con un acto, con una cosa concreta. Y lejos de ser aplicada o yuxtapuesta, la connotación resulta de una determinada *forma* de la denotación. Por lo tanto, depende de ésta, aunque el sentido de la denotación dependa de ella. Su correlación es evidente.

---

[32] Ya hemos visto que el mayor defecto de ciertas secuencias de *Octubre* deriva de que las connotaciones son —o quieren ser— explícitas; debido a este hecho se hallan sobreañadidas, son exteriores a la acción.

Recordemos que Dovzhenko había empleado esta estilística en *La tierra*[33], prestándole, sin embargo, un sentido mucho más amplio, es decir, auténticamente simbólico. Pero se puede encontrar un ejemplo análogo en *Paisà* (de Rossellini), cuando al final de la película, tras los fusilamientos en los pantanos, una imagen muestra, sin buscarlo aparentemente, un ahogado que baja por el curso del río. En relación con el contexto esta imagen final adquiere una significación turbadora. Porque no es una víctima aislada lo que se percibe, sino las consecuencias mismas de la guerra, que se encuentran reunidas en una sola visión, imagen de desolación, de silencio y de muerte, una muerte irrisoria que arrastra la corriente, indiferente y soberana.

Entre las relaciones de imágenes que organizan simbólicamente la descripción conviene distinguir las relaciones *comparativas* (o analógicas) y las relaciones *implicativas*. Para hacerlo, tendremos que recurrir a dos ejemplos bastante semejantes por su contenido objetivo: el deshielo de *Las dos tormentas* (de Griffith) y el deshielo de *La madre*.

En la primera película, Lilian Gish (expulsada de la granja paterna porque ha vuelto a ella con un hijo cuyo padre, a quien se niega a denunciar, la ha abandonado), se aleja por el campo en medio de una tempestad de nieve. Enceguecida por la borrasca, cae desvanecida sobre el río helado, cuyos hielos, en ese mismo momento, se rompen y la arrastran. Un muchacho de la aldea, enamorado de ella, que ha salido en su busca, la salvará con peligro de su vida saltando de hielo en hielo.

Aquí no hay símbolo —mucho menos aún que en *Variétés*— sino una simple alusión metafórica, un *índice*. El montaje paralelo que muestra de modo alternativo el cuerpo de la joven que va a la deriva y el héroe que ha salido en su busca crea un «suspense» dramático, al tiempo que la asociación de un paroxismo *natural* (el deshielo) y un paroxismo *dramático* (la huida de Lilian Gish, el peligro que la amenaza) provoca una comparación dentro de una progresión montada en contrapunto. Los dos sucesos están *asociados*. Ninguno de los dos implica el otro ni la significación del otro. Sin embargo, esta asociación evoca imágenes mentales que son simbólicas. Rechazada por la sociedad bienpensante y por los suyos por haber amado sin tapujos, Lilian Gish, en el colmo de la desdicha, no es más que un deshecho. Y he aquí que ese deshecho social se convierte en un deshecho real: su hundimiento moral se identifica de modo concreto con el deshielo natural. La propia naturaleza parece ponerse frente a ella, reforzando de este modo la crueldad del destino.

No se trata de juzgar aquí ese refuerzo melodramático —por otro lado admirablemente realizado, que consigue por su propio exceso una grandeza real— sino de considerar un hecho de lenguaje, una forma de expresión.

Como en *Variétés*, el tema se manifiesta mediante hechos concretos, pero no se limita a la historia propiamente dicha: irradia en torno todo un conjunto de significaciones que no agota, ni siquiera aunque —como en *Variétés*— estas significaciones no tengan más objetivo que la finalidad del drama. Y puede verse que, contrariamente a lo que ciertos psicólogos han afirmado con demasiado apresuramiento, la imagen cinematográfica no sólo no pone obstáculos a la imaginación, sino que incluso la suscita. No se puede imaginar lo que ofrece a los ojos, por supuesto, desde el momento en que es percibido, pero se puede imaginar *a partir* de sus relaciones con su contexto inmediato, y *se debe* hacerlo para captar el sentido de las connotaciones cuando éstas dependen de un aspecto de las cosas representadas. El film se dirige al pensamiento al mismo tiempo que se dirige a los ojos, y no sólo impulsa a pensar *sobre* aquello que ofrece a los ojos, sino *con* aquello que ofrece a los ojos.

Por lo que respecta a *La madre*, ya hemos visto[34] cómo Pudovkin entrecorta las imágenes mostrando a los manifestantes que prosiguen su camino por el paseo, a lo largo del Neva, con otras imágenes que muestran al Neva arrastrando hielos que se rompen bajo los arcos del puente. Este montaje paralelo procede de asociaciones comparativas: el río rompe su corsé de hielo de igual modo que los manifestantes han roto, provisionalmente, la resistencia zarista. Pero muy pronto, y gracias a una especie de implicación sugestiva, al pasar de lo particular a lo general, tales imágenes adquieren una significación simbólica Se convierten en algo así como «la imagen» de la revolución en marcha: los revolucionarios han fracasado, la revolución continúa. Realmente ahí se produce una sustitución metafórica —igual que en la última imagen de *Paisà*—, mientras que en *Las dos tormentas* no hay más que una confrontación sintagmática: metonimia más que metáfora.

---

[33] Véase vol. 1, p. 444.

[34] Véase vol. 1, p. 443.

Las relaciones de oposición inscritas en un desarrollo causal pueden resultar cómicas por el exceso de sus relaciones. Así ocurre en *Tiempos modernos* (episodio del astillero naval); Charlot, intimado por el capataz a traerle una cuña, toma la primera que encuentra. Pero la cuña sostenía un estay y el estay un barco en construcción: de esta forma Charlot provoca el lanzamiento imprevisto del armazón, que va a hundirse en el océano. Incluso ahí el símbolo no se halla en las imágenes concretas sino en la imagen mental sugerida por sus relaciones: los hechos dejan entender, a partir de la ineptitud o la inconsciencia del héroe, sus relaciones de la enormidad de los efectos ante la insignificancia de las causas. El símbolo no está en el significante sino en el significado.

Repitámoslo una vez más, no insistiremos nunca demasiado en ello: si la actitud del lector consiste en descifrar a través de los signos convencionales una realidad sugerida e ideas significadas, la actitud del espectador, en cine, consiste en descifrar, a través de lo real percibido, las ideas sugeridas más que las significadas, dado que por necesidad las significaciones cinematográficas son imprecisas y ambiguas. Los sucesos referidos por la narración no constituyen más que el elemento primero de la película, su nivel elemental de comprensión. Conviene captar las implicaciones que se desprenden de la ordenación de tales hechos, y captarlas *instantáneamente*. Donde la lectura supone tiempo y reflexión, el cine exige intelección inmediata, a falta de la cual lo esencial del mensaje se nos escapa. No se captan las cosas representadas sin comprender el sentido de la representación; se cree haber entendido cuando simplemente se ha seguido el desarrollo de una sucesión de acontecimientos que componen una historia.

Antes de considerar lo que debe ser, lo que puede ser ésta en sus relaciones con el tema, insistiremos sobre las *falsas significaciones* o, al menos, sobre las significaciones falsamente cinematográficas.

De modo generalmente peyorativo se suele hablar de cine *literario*. Pero una película literaria no es en absoluto —o no necesariamente— una película adaptada de una obra teatral o de una novela; también puede serlo un film en el que se habla mucho. En este caso, la película es simplemente verbal, sea cual fuere la cualidad literaria del texto. Un film se denomina literario cuando las significaciones están basadas *a priori*, es decir, cuando se apoyan en conceptos y no en hechos. Sólo citaremos aquí *El silencio*, de Bergman, porque al reunir en una obra ejemplar todo lo que hay que evitar, nos parece típica de este defecto. No es que sea una mala película: en cuanto a realización, en cuanto a puesta en escena, se trata de una obra maestra; pero en el plano de la creación y de la expresión es el anticine por excelencia.

Al principio nos hallamos en un departamento de ferrocarril, o al menos todo ocurre *como si* estuviéramos allí, porque el decorado no nos da sino una indicación vaga. Sin embargo, la acción no parece ser un sueño: todo es muy real. Al cabo de un instante, el niño que acompaña a las dos heroínas del drama sale al corredor y mira por la ventana. ¿Qué ve? Un interminable convoy de mercancías abarrotado de tanques. Entonces pensamos: el país está en guerra, o el ejército está haciendo maniobras. Pero las hermanas bajan en la siguiente estación y entonces se da uno cuenta de que *no se* trata ni de guerra ni de maniobras militares. Esas imágenes están allí sólo para crear, de un modo tan arbitrario como premeditado, una impresión de disgusto y de nerviosismo, que va a planear sobre toda la película y que ésta no dejará de producir de modo paralelo.

Ahora nos hallamos en un gran hotel. Habitualmente un hotel es un lugar donde se encuentra mucha gente, pero aquí los corredores están desiertos, hasta el punto de que pudiera creerse que las dos hermanas son las únicas clientes del establecimiento, cuyas dimensiones atestiguan la existencia de un centenar de habitaciones por lo menos. Se trata de una idea de soledad y de desolación, dirán los listos. De acuerdo, pero ¿fundada sobre qué? El niño que juega en esos corredores por donde nadie pasa se cruza, sin embargo, varias veces con una compañía de enanos deformes que han venido a dar una representación en la ciudad. Es lógico que entren y salgan del hotel donde se alojan, pero totalmente ilógico que no se les vea más que a ellos. No aparecen más que para simbolizar, por medio de su deformidad misma, el carácter deprimente y excitado del mundo actual, *sólo para esto*. No hay ninguna doncella en este hotel, ningún mozo, sino un solo servidor, un vejestorio chocho que naturalmente simboliza la muerte y que, no menos naturalmente, muestra al niño imágenes de catástrofes y entierros. Entonces es cuando, habiéndose masturbado furiosamente una de las hermanas, se ve venir un tanque que, completamente solo, recorre las calles vacilante para terminar deteniéndose, evidentemente por azar, bajo las ventanas de la habitación de la mujer. Pasaremos por alto la simbología sexual del cañón que se alza en esa dirección, pero ¿por qué ese tanque se pasea en solitaria inquietud por las calles de la villa a no ser para producir su efecto y simbolizar simbólicamente una amenaza también simbólica? Etc., etc.

Ya vemos cómo se aplican estas significaciones. Se trata de conceptos *puestos en imágenes* e introducidos en una historia que se desarrolla en función de tales conceptos, mientras que las significaciones deberían ser consecuencia de los acontecimientos, aparecer de una forma tan lógica como natural.

Se observará, por último, que toda la simbología de esta película es de carácter onírico. Lo que aquí es arbitrario, y falso, sería concebible si se tratase de un sueño, o de una fábula como las que el propio Bergman nos ha contado, ya que normalmente el sueño construye símbolos de esta especie. Pero por teórico que sea, lo real aquí nos es propuesto como tal. Sólo se nos quiere dar la impresión de vivir una pesadilla, cosa muy loable, pero no se puede con este pretexto introducir la lógica del sueño en el desarrollo de los hechos concretos, so pena de perder todo contacto con la realidad verdadera, ya que estas dos estructuras son antinómicas. En este caso sólo se trata de literatura[35].

Y el problema se plantea menos en términos de realismo o de irrealismo que en términos de un modo de significación contrario al ejercicio de las imágenes animadas. Este no consiste (lo hemos repetido constantemente) en ilustrar conceptos, en introducir símbolos preestablecidos o ideas hechas en un drama cualquiera, sino en conmover con hechos concretos por medio de los cuales se expresan las ideas, con o sin metáforas, con símbolos o con metonimias.

Por lo tanto, al decir que la denotación precede siempre a la connotación, o más simplemente, que la narración es forzosamente anterior a la expresión, puesto que ésta se basa enteramente en aquélla, no se pretende decir nada que no sea conocido hace mucho tiempo. Todos cuantos han querido molestarse en reflexionar sobre la cuestión lo saben. Pero el objetivo de esta obra no es aportar ideas nuevas u opiniones personales en cada página. Además de estas ideas —fácilmente se admitirá que también las hay—, nuestro objetivo consiste en puntualizar de un modo tan demostrativo y tan riguroso como sea posible ciertos problemas, con el propósito precisamente de poder superarlos. Saber una cosa está bien; dar una justificación o una explicación clara y precisa, está quizá mejor; en nuestra opinión, al menos, es lo más importante. Creemos, pues, haber hecho evidente la determinación de lo expresivo por lo narrativo, del tema por la acción dramática. Resta por saber qué debe ser ésta para que no sea teatro filmado ni novela puesta en imágenes sino película en toda la acepción de la palabra.

LXXVII. DRAMATURGIA DEL FILM

Cuando en el curso de los años veinte Jean Epstein escribió: «Sueño con una película en la que no pase nada, o al menos no gran cosa», numerosos críticos escribieron a continuación: «Hay que matar la anécdota. El ideal debe ser la película sin tema». Sin embargo, pese a su terminología engañosa, estos teóricos nunca abogaron por la ausencia del tema, sino por la ausencia de *intriga*, entonces considerada como único tema posible. Se trataba menos de rechazar la historia que de rechazar una concepción que hacía de ella precisamente la finalidad de la obra. En los films de Jean Epstein pasaban gran cantidad de cosas, excepto precisamente aquellas que hacían las delicias de las multitudes de la época: y el hecho de que esta idea haya sido tomada nuevamente por Zavattini en 1945 demuestra que el objetivo perseguido por los teóricos de 1925 no se hallaba tan alejado de aquel que alcanzaron los neorrealistas italianos, con la diferencia de que en la época era imposible conseguir una captación semejante de lo real. Despojados de las complicaciones de una historia abusiva, sin duda, pero que daba el pego, los «trozos de vida» (como se decía entonces) rodados por los «vanguardistas» no pasaban nunca más allá de un naturalismo de circunstancias. Y afortunados cuando no caían en la simpleza de los hechos más diversos.

Mientras los realizadores comerciales ofrecían temas limitados a una anécdota convencional, los otros elaboraban estructuras que se pretendían significantes pero que no tenían nada, o por lo menos no gran cosa, que significar. Por lo tanto, parecía como si para expresar algo hubiera que contar una historia.

Creemos haber llegado a definir más o menos claramente las condiciones fundamentales del lenguaje cinematográfico. No son ni el montaje (en el sentido estricto de la palabra) ni ninguna figura particular, sino *un principio muy general que es el*

---

[35] Si se admite que se trata de un sueño, tales objeciones desaparecen. Pero entonces lo que no se sostiene es el relato, debiendo conformarse el encadenamiento de las circunstancias a la lógica del sueño y no, como aquí ocurre, a la lógica de lo real (Cf. *Marienbad*, *El ángel exterminador*, *Un perro andaluz*, *La edad de oro*, etc.).

de las relaciones y de las implicaciones consideradas en sus manifestaciones expresivas, de cualquier forma que se produzcan.

Implicaciones. Pero *¿de qué?* Es lo que tratamos de definir estudiando el significado en vez de las significaciones, las formas del relato en vez de las formas de la expresión. En adelante trataremos de constituir una estética del contenido en sus relaciones con una estética de la forma, prescindiendo del lenguaje cinematográfico para considerar las motivaciones que lo justifican.

La narración cinematográfica es un discurso organizado con cosas sensibles. Pero en razón de un «drama» que supone unos cimientos, un desarrollo, una duración.

Ya hemos visto que las dos formas del arte que permiten dar cuenta de un hecho y de sus consecuencias morales o sociales son la tragedia, que supone una situación dramática centrada en torno a un eje central, y la novela, que permite el desarrollo de una o de varias acciones orientadas hacia un devenir común. Limitadas por el «tiempo del relato» estas acciones, eventualmente, «podrían continuar».

Lógicamente los criterios y cánones estéticos a partir de los cuales se juzga la perfección de una obra no podrían ser los mismos en los dos casos.

Comprendida en el sentido clásico de la palabra, la perfección de una obra no deriva solamente de la armonía de un fondo y de una forma sensible —según la fórmula hegeliana que se aplica a todos los géneros—, sino del constante equilibrio de sus partes, teniendo siempre en cuenta el alcance humano de las cosas significadas.

Esta idea de la perfección data del mundo griego. Y es la traducción, la expresión sensible de una determinada concepción del universo, de un cosmos inmóvil y cerrado del que el hombre es el centro.

Ante un universo semejante, en que el devenir no es nunca otra cosa que un eterno retorno, no pueden expresarse más que cualidades trascendentes e inmutables, las de las esencias que gobiernan y dominan el mundo de las apariencias. Por eso al rigor del Partenón, cuyas columnas pretenden ser un trazo que une el cielo y la tierra, a la actitud hierática de Minerva, viene a dar una respuesta la tragedia.

La tragedia indudablemente introduce el dinamismo en arte. Las pasiones humanas, hasta entonces fijadas en una inmortalidad de mármol, experimentan su movilidad en la acción. Pero esta acción jamás se produce fuera de un marco estricto. Traduce la rebeldía del hombre contra lo que le rodea por todas partes, pero vuelve inexorablemente a su fuente. «La acción se transforma aquí en su contrario», dice Aristóteles. Hasta tal punto responden los acontecimientos y sus consecuencias a una especie de armonía preestablecida, en virtud de la cual la fatalidad se inscribe en los actos del héroe, que sucumbe tanto más cuanto más se esfuerza por escapar a ella. *Edipo Rey* es, sin duda alguna, el modelo acabado de tragedia. En cuanto al arte dionisíaco, que sólo siembra la discordia en Apolo a la manera de un hijo bastardo nacido de los amores de Grecia y de Oriente, encuentra una evasión en la embriaguez de los sentidos, pero sólo lo consigue a modo de compensación.

Pese a la filosofía de Heráclito —también influida por el Oriente Próximo y por Egipto— la noción de temporalidad sólo logró desarrollarse en los espíritus gracias al cristianismo. Pero a lo largo de toda la Edad Media esta temporalidad no tiene más sentido que el metafísico: el devenir está en el «más allá». Aquí abajo, el futuro se convierte en pasado, sin que el curso de las cosas se vea alterado. Las cosas cambian, la sustancia se modifica, pero el mundo permanece idéntico en su esencia, en su soberano equilibrio.

Sin embargo, el Renacimiento concibe el movimiento como un desplazamiento de los seres y de las cosas, es decir, una modificación de los valores relativos. Pero el movimiento se refiere siempre a una mirada que cumple la función de centro regulador, la modificación a un «en sí» que sirve de referencia. Se expresa la acción del hombre sobre el mundo según los cánones del arte griego entonces descubiertos y reencontrados; se expresa el movimiento con la inmovilidad. De ahí el triunfo de la arquitectura, de la pintura, en resumen, de las artes del espacio en las que el tiempo queda fijado en una figuración abstracta.

> Después del Renacimiento [dice Pierre Francastel] el principio primordial de toda organización plástica era la yuxtaposición de partes en simetría más o menos perfecta. Se trate de pintura, o de música, o de arquitectura, se consideraba el mundo basado en relaciones de fuerza en equilibrio. El equilibrio, la equivalencia, eran la ley de bronce [...] En resumen, se consideraba que la noción de organismo era superior a la especificidad de las partes. Se consideraba que una composición bella era un equilibrio de llenos y vacíos, de manchas de sombra y de luz, de líneas rectas, quebradas o curvas. Se consideraba una sonata o una sinfonía como un sistema de movimientos rápidos o lentos. Todo descansaba en una compensación estricta de valores, afectivamente distintos, pero susceptibles de ser reducidos a una unidad mensurable.

[...] Durante cinco siglos [...] el dibujo clásico se ha compuesto de trazos figurativos, de gestos parciales, integrados en un «motivo» que ayudaba al espectador a recomponer el desarrollo del acto, es decir, a integrar el tiempo en una visión espacial inmóvil *(Art et technique)*.

Estas leyes de composición fueron igualmente las del teatro clásico: las escenas, los actos, los movimientos psicológicos se unían y desunían según correspondencias sabiamente establecidas que guiaban, si no la acción misma, al menos las formas a través de las cuales se producía.

Después del teatro vagamente temporal de la Edad Media, después de las tentativas de los españoles y de los isabelinos, después de la relativa espontaneidad de la *commedia dell'arte*, las tragedias de Garnier, de Corneille, de Racine reinstauraron conceptos que ya no estaban totalmente de acuerdo con las condiciones de su época. Al menos, la duración cartesiana, que seguía siendo entendida como la permanencia de las relaciones, justificaba parcialmente los principios que regían su estructura. Y debe tenerse en cuenta que estas obras, producidas para el recreo de una clase privilegiada, no reflejaban otro clima social ni otras concepciones que las de una aristocracia que, considerándose encarnación de poderes soberanos, se pensaba moralmente fuera del espacio y del tiempo.

Hoy día, tal idea de la perfección, completamente estática, no es aceptable, puesto que ya no corresponde a nuestras condiciones de existencia, ni a la conciencia que tenemos de la duración, una duración «que muerde las cosas y deja en ellas la huella de sus dientes» (Bergson).

Mientras los siglos pasados se hallaban dominados por el problema del espacio, el nuestro está dominado por el problema del tiempo, es decir, por el problema de la velocidad y del movimiento, del cambio. En vez de fijarse el tiempo en una representación del espacio, es la representación espacial la que ya no es más que uno de los múltiples eslabones de la temporalidad. Al equilibrio estático de las *proporciones* le sucede, por tanto, como elemento fundamental, el equilibrio dinámico del *ritmo*, que no se refiere ya a un lugar geométrico sino a una continuidad, a un desarrollo, a un devenir. El equilibrio no radica ya en el reposo sino en el movimiento.

Si el desarrollo de las artes aprovecha los conocimientos generales de la humanidad [sigue diciendo Pierre Francastel], el arte sigue una evolución estilística ligada a la determinación de valores estéticos irreductibles a cualquier imperativo nacido de las demás actividades especializadas.
Es por tanto tan completamente erróneo creer en una integración absoluta del arte en las demás actividades específicas de la sociedad como rechazar formalmente toda relación y situar, bien en los principios, bien en los objetos, una antinomia absoluta. Entonces es preciso considerar entre las diferentes formas de la actividad creadora de las sociedades un modo de vinculación distinto de la simple relación de causa a efecto. Tecnificada por algunos de sus rasgos, la creación artística se revela también económica o política, y eso aunque siga marcada por una peculiaridad irreductible a todos los demás. Se puede mantener una determinada autonomía del arte vinculándolo mediante estrechos lazos al resto de las actividades contemporáneas *(ibid.)*.

Resulta evidente que si bien el arte refleja las tendencias o las inquietudes de una época, su papel no es funcional. Pero bajo un aspecto mediatizado e interpretativo, no puede dejar de estar en armonía con una sociedad dada, ya que el artista no está fuera del espacio ni del tiempo. Los valores eternos —si es que existen— no se descubren más que a través de las apariencias, y éstas dependen del papel que desempeñan de un modo más o menos decisivo en un medio y en una época.

En el plano que nos ocupa se puede decir, por tanto, que las artes del tiempo tienen más relación con el mundo moderno que las artes del espacio, o por lo menos que son más aptas para significarle, para traducir su *sentido profundo*. Y entre las artes del tiempo, las formas *abiertas* orientadas hacia un devenir constantemente móvil y contingente son más aptas que las formas *cerradas*, en las que la duración no aparece más que en la resolución de un instante paroxístico. En resumen, las formas novelescas son más aptas que las formas teatrales.

Ahora bien, el cine, que es el arte temporal por excelencia (dado que el espacio no es en él nunca otra cosa que un *componente* de la duración), se juzga siempre según principios escénicos. En efecto, los criterios se refieren con la mayor frecuencia al equilibrio interno de la obra, es decir, a un equilibrio estático, porque aunque el dinamismo aparente del film es evidente, el del tema resulta a duras penas accesible, incomprendido en cualquier caso en su acto creador, en el poder que obtiene de las modalidades de una acción «en marcha».

Antes de llegar a la definición de un contenido semejante, tenemos que dar un ligero rodeo.

Desde su nacimiento el cine fue puesto —como ya hemos visto— bajo la tutela del teatro, porque era un espectáculo. En aquella época no se le podía considerar más que como un vehículo susceptible de transmitir una obra preestablecida (e incluso un espectáculo puesto en escena), dado que, con excepción del hecho externo de hallarse constituido por imágenes animadas, se ignoraban sus capacidades específicas. Pero a medida que se fueron descubriendo, estas capacidades se pusieron al servicio de una dramaturgia concertada, desviándolas, en cierto modo, del camino que les era propio.

Ya hemos visto que los caminos de la teatralidad, aunque contrarios a la *naturaleza* del film, resultaron esencialmente beneficiosos, por ofrecer a su caminar todavía torpe una estructura ya experimentada, una especie de tutor que guiaba sus primeros pasos. Tanto más cuanto que la duración del espectáculo le prohibía alejarse de los senderos conocidos.

Sin embargo, al haber llegado tras todas las demás artes, el cine, con todas sus capacidades aún como virtualidad, no cesó en su pretensión de igualar a sus mayores. Y para hacerlo, precisamente aquellos que le tomaban más en serio, en vez de interrogarse sobre las conductas que suponía, quisieron adornarle con todo el prestigio de sus predecesores. Yendo a buscar a otra parte leyes y principios sólidos pretendieron rendir beneficios al recién llegado, no tanto para guiarle en sus primeros pasos, cuanto para colocarle en el rango supremo del arte.

Pero estos principios habían sido abandonados ya por la pintura y el teatro contemporáneos.

Como se sabe, las reglas académicas van siempre retrasadas respecto al arte vivo. Se oponen a él en la medida en que esas reglas pretenden someter las formas *actuales* a principios establecidos por formas antiguas y que no pueden aplicarse más que a éstas. O dicho de otro modo, las reglas académicas presuponen la fijación de las formas en una sociedad inmutable, estableciendo de este modo los criterios del juicio sobre conceptos metafísicos que se remontan a Platón.

El cine, por lo tanto, sólo prestó su soplo mágico al cuidado meticuloso de resucitar viejas historias. Recuperaron una especie de vida fantasmal ideas y sentimientos que databan de la época de Napoleón III, a los cuales sólo el dinamismo de la expresión prestaba una especie de poder nuevo, que actualizaba una imaginación en falso con la evidencia concreta de la realidad presente.

No se trata, por supuesto, de películas que evocaban deliberadamente los actos y los comportamientos de una época desaparecida, sino de aquellas películas (la mayoría) que pretendían trazar un drama contemporáneo y que, por eso mismo, se hallaban carentes de contacto alguno con cualquier tipo de realidad.

De todas formas, y cualquiera que haya sido el contenido, los dramas de cine eran siempre «construidos» (bien o mal construidos) con vistas y en razón de un equilibrio interno. El dinamismo de las imágenes seguía una movida acción que, sin embargo, se resumía en el inmovilismo temporal de un círculo inexorablemente cerrado. El rizo estaba rizado. En sus peores momentos, el arte del film —la dramaturgia del film— no era más que un arte del círculo vicioso.

Claro que las estructuras cerradas han dado al cine incontestables obras de arte. No se trata de rechazarlas por principio, y mucho menos de negar sus virtudes, que en ocasiones son muy grandes. Además, no se puede negar que la noción de equilibrio que se desprende de ellas procura un placer estético considerable. Es como un sentimiento de reposo y de plenitud que concluye el movimiento trágico y que lo colma en su resolución. Sólo queda por saber si este goce estético debe anteceder a la autenticidad de los actos, a la toma de conciencia de una duración actuante, al análisis de los caracteres sometidos a las incertidumbres de una acción «en devenir». No lo creemos. Al menos creemos que estas estructuras son específicas del teatro, de la óptica de la escena en que encuentran un receptáculo que cuadra perfectamente con ellas. El cine puede y podrá siempre inspirarse en ellas, sobre todo cuando se trate de películas que posean un carácter intemporal o que traten de una realidad más o menos conceptual. Films como *Iván el Terrible* o *Alexander Nevski* lo demuestran suficientemente. Siempre será posible concebir obras maestras partiendo de un principio que no es totalmente extraño al cine, y que el cine puede cumplir de modo notable, aunque sea un hecho que la especificidad del film es otra muy distinta.

Lo que realmente cuadra con la estructura misma del film es el desarrollo de un drama que se hace y deshace con el tiempo, en un mundo en el que la duración influye constantemente el incierto camino de los seres y las cosas. El cine, cuyo desarrollo se halla vinculado a la producción misma del tiempo, cuyas secuencias pueden utilizar tantas elipsis como se desee, es el único arte capaz de dar cuenta de una duración concreta, sentida, experimentada en su realidad viva y actuante. Aquí también la probabilidad sustituye al determinismo.

No se trata, por lo tanto, de un equilibrio que se refiera a coordenadas sistemáticas. Sino una dificultad tanto mayor cuanto que el equilibrio incesantemente buscado se modifica sin cesar. Ahora bien, por ser espectáculo, el film debe procurar —dinámicamente o no— este equilibrio que le resulta indispensable, y que encuentra en la perfecta armonía de los encadenamientos, en la evidencia de las situaciones.

De ahí que las estructuras cerradas ofrecieran una cierta garantía, tanto mayor cuanto que concordaban con el carácter relativamente estático de los planos fijos, medio de expresión privilegiado del cine mudo e incluso del cine hablado de los años 30. Pero se admitirá que, pese a su credibilidad, obras como *El delator* —o incluso *La diligencia*— ponen de manifiesto un artificio tan evidente que llega a condicionar su perfección misma. Esta perfección colma una expectativa legítima, pero el artificio llega a destruir incluso el sentimiento de autenticidad que el cine debe preservar ante todo, por mediato que sea en esencia.

¿Debe el cine, por tanto, para ser auténtico, desprenderse de la tragedia? Pensarlo sería jugar con las palabras. Porque una cosa es la tragedia entendida como teatralidad y otra el *sentido* de la tragedia. Son sus estructuras lo que el cine debe evitar si quiere captar una realidad viva, y no las condiciones trágicas de la existencia, que puede precisamente captar en sus manifestaciones *concretas* sin deber dar nunca una representación teórica y abstracta de ellas. Porque en la obra teatral no sólo el fatum determina más o menos los actos del héroe, sino que en el plano de la composición tales actos se hallan siempre predeterminados. El fin se halla completamente comprendido en el comienzo, con objeto de satisfacer las exigencias de las reglas. De ahí una sensación de artificio adaptado a la óptica de la escena —la cual es *re-presentación*—, pero que en cine resulta inaceptable porque este arte es entendido como una *presentación* directa de las cosas. El artificio del cine, que radica en la manera de presentar un mundo, no debe falsear o deformar los hechos que presenta, o al menos no darnos la impresión de que tales hechos han sido artificialmente preparados y dispuestos desde un principio.

> La tragedia [subrayaba Roger Caillois hace algunos años] ha encontrado en el film nuevas posibilidades de expresión. Podemos incluso preguntarnos si la visión trágica del mundo de nuestro tiempo no se realiza con mayor fuerza y con mayor exactitud en su forma cinematográfica que en su forma escénica[36].

---

[36] En *Revue de Filmologie*, 3, 1948.

Nosotros estamos convencidos de ello. La tragedia de nuestro tiempo no se puede definir ya por *Antígona* o por *Prometeo*, y es normal que un espíritu poco cultivado, es decir, que no sitúe estos dramas en su contexto histórico, se aburra con ellos. La tragedia de nuestro tiempo se halla más en *M, el vampiro de Dusseldorf* o en *Sólo se vive una vez*, incluso en un *thriller* de Hitchcock, que en Sófocles o en Eurípides. Es incluso lo opuesto a ellos.

Se observará, por otro lado, que *Sólo se vive una vez* (Fritz Lang, 1937), recupera —y renueva— los principios de la tragedia antigua. A saber, la lucha de una libertad contra una fatalidad y la conversión de los actos en su contrario.

Tomado por un peligroso criminal debido a circunstancias que le acusan, un hombre es encarcelado y condenado a muerte. Para huir se hiere voluntariamente. Llevado a la enfermería, se le hace una transfusión a fin de poder ejecutarlo correctamente al día siguiente. Sin embargo, llega un telegrama: el verdadero criminal ha confesado, hay orden de suspender la ejecución. Pero el prisionero se escapa y en su fuga mata al pastor que se interponía en su camino. Ya lo tenemos convertido, por tanto, en asesino, en el instante mismo en que su inocencia es reconocida. Perseguido, acosado, morirá junto con su amiga cuando ambos estaban a punto de cruzar la frontera.

Quizá las casualidades sean algo forzadas, pero, sin que esto se note a primera vista, las cosas son evidentes en su desarrollo lógico. La denuncia de la justicia y de la culpabilidad adquiere —en un sentido estrechamente vinculado con la sociedad contemporánea— la significación que podía tener en la tragedia de Sófocles donde, dicho sea de paso, las casualidades no se hallan menos forzadas.

Por supuesto que, despojada de sus segundos planos metafísicos, la tragedia no supera apenas el melodrama. Fuera de lo que sugiere a través de actos que pone en escena, *Edipo rey* no es más que un buen drama policíaco, pero un buen drama policíaco *puede* procurar también tales prolongaciones; los mejores films de Fritz Lang pueden servir de ejemplo evidente de lo que decimos. No obstante, nos hallamos en los límites de un género donde la aparente libertad de los sucesos se halla inscrita en el marco de un drama premeditado, y si el artificio es aquí menos visible que en *El delator* (por ejemplo), es sólo porque concluye con una tragedia extremadamente convincente.

Por otro lado, el melodrama no es más que un asunto de forma. La vida hace melodrama a diario, pero en la vida los hechos se limitan a ser lo que son, sin finalidad preconcebida.

La «cualidad» melodramática no radica más que en el tono que se da al relato dándole un cierto sesgo que tiene por meta exclusiva provocar una emoción lo más turbadora posible. Cuando la interpretación resulta estética, cuando hace resaltar con vistas a *significar*, cuando se sitúa en un plano más intelectual que sentimental, entonces, cualquiera que sea el sentido de esta interpretación, deja de haber melodrama. Y sin ello, como acabamos de decir, las tragedias clásicas no serían otra cosa. De donde se puede deducir una vez más que no hay mal tema, sino malas formas de tratarlos.

Por otro lado, sin llegar a lo trágico universal se puede, sublimando una anécdota convencional, realizar una obra maestra pura. El hecho es bastante raro porque se necesita mucho talento, y además porque quizá la tragedia exige a quienes pretendan tratarla unas virtudes *a priori*. El ejemplo más sorprendente es, sin duda, *El lirio roto*, de Griffith (1919). A grandes rasgos, el argumento no es más que un relato ingenuo: en los barrios bajos de Londres, la hija de un boxeador frustrado queda seducida por el amor puro que le declara un chino de la vecindad: enfurecido por ello, el padre trata a su hija como virgen expiatoria y venga en ella sus frustraciones, golpeándola hasta que le sobreviene la muerte. El chino, loco de furia, mata al boxeador y luego se hace el hara-kiri ante el cadáver de la joven a la que ha adornado con las más bellas galas.

Esto podía ser un mal folletón: y fue —sigue siéndolo aún— uno de los más hermosos poemas del cine. Sin esfuerzo, y como por instinto, todas las cosas son elevadas en esa película a la categoría de símbolo, es decir, que el símbolo aparece aquí en filigrana sin tener jamás que imponerse por sí mismo. No es la historia lo que nos interesa, sino una constante significación que adoptan el mundo y las cosas, una transfiguración que se debe al exceso mismo de las situaciones dramáticas, a su esquematización, a una curiosa mezcla de sadismo y sueño, de realismo sórdido e idealismo ingenuo. Las cosas no aparecen más que para testificar una especie de trascendencia que aflora y se muestra en la menor actitud, en el menor gesto, en el detalle más insignificante. En el colmo de la ingenuidad sensible la poesía se consigue mediante la superación de lo real, mediante un desbordamiento que irradia pathos y que forja lo irreal con la realidad misma.

> Ningún tema es más terrible que el tratado en esa película [decía entonces André Levinson]. Pero ese puro chorro de piedad ¿no queda mezclado en Griffith a un fluido de excitación sádica? El calvario del lirio ¿no nos hace pensar en la confesión de Stavroguin, el «poseso», en la pesadilla que precede al suicidio de Svidriagailov, el voluptuoso de *Crimen y castigo*, en la atracción irresistible y sobrecogedora que ejercían sobre Dostoyevski algunos de los rincones más sombríos del instinto sexual? Este horror sin nombre, la infancia manchada por la voluptuosidad monstruosa, parecía fascinar la imaginación del gran ruso.
>
> Esta voz del «subsuelo» se deja oír en Griffith; su héroe, el chino magnánimo, lo demuestra. En secreto, desea a esta niña amedrentada; y más que cualquier belleza le conmueven las huellas del látigo sobre su dulce carne, los sangrantes estigmas del sufrimiento. En un momento dado, está dispuesto a sucumbir a la tentación; sin embargo, la dominará; no se embriagará en adelante sino con el adorable tormento de un deseo insatisfecho. Pero ¡cuán extraño aparece este asceta oriental que flaquea al atentar contra su divinidad! Al padre del lirio le gusta torturar. El chino ama ser torturado. A lo largo de toda la película no sonríe más que una sola vez; cuando, por encima del cadáver del lirio roto, apunta con su revólver al asesino. Tales son las fuentes donde bebe este inimitable lirismo del primer Griffith que, pese a sus numerosas fisuras y a sus ambiguos encantamientos, hace de *El lirio roto* la obra de poesía más verdadera que nos ha llegado de América desde las odas de Whitman[37].

Esta obra, donde lo descriptivo queda sin cesar subordinado a lo expresivo, tiene —bajo las apariencias de un melodrama convertido en encantamiento, en cantilena— el implacable rigor de una tragedia. La visión de las cosas en esa película se halla encerrada en un decorado cuya sórdida miseria está forjada a imagen y semejanza de los seres frustrados que ruedan por sus callejas, entre las brumas macilentas que caen sobre los muelles de Limehouse.

A este respecto, *El lirio roto* es uno de los modelos de esta estética «cerrada» que será la herencia del expresionismo alemán; no se trata tanto de una interpretación decorativa cuanto de una estricta apelación a lo esencial. La estilización está en el drama. Se ve, pues, que, si bien el tema se basa en la anécdota, no *es esa anécdota, y sólo depende de la forma que le da valor y sentido.*

Algunos años más tarde, Griffith tendrá menos fortuna con *Las dos tormentas*. Pese al final notable que ya hemos citado, las motivaciones no aparecen en esta película más que por lo «patético» que suponen. En lugar de borrarse tras un clima poético a menudo manifiesto, ocupan el primer plano y se concretan en la única finalidad de la intriga, mientras en *El lirio roto* desaparecían totalmente tras una constante transposición lírica. A partir de ese momento sólo quedan personajes teóricos que actúan movidos únicamente por situaciones tan arbitrarias como convencionales.

---

[37] André Levinson, en *Paris Journal*, octubre de 1924.

Sin embargo, un mes después de *El lirio roto*, Griffith ofrecía *Pobre amor*, película menos conocida, menos apreciada en su época, debido, sin duda, a su registro, todavía poco habitual. En efecto, su riqueza no es el fruto de una dramaturgia experimentada, sino de la observación de las actitudes de algunos individuos en circunstancias que evidentemente no son totalmente dramáticas ni totalmente indiferentes; digamos que se trata de los menudos hechos de la vida cotidiana, de sus tristezas y de sus alegrías. El relato, que no se preocupa por el rigor ni por la demostración, se pasea por aquí y por allá, un poco como los enamorados de la historia pasean por los campos. Es la simplicidad misma: una narración que sigue a los personajes sin encerrarlos nunca en su propio drama, que les deja total libertad de acción, incluso la de repetirse o contradecirse. Se les contempla vivir, sin más.

Mientras *El lirio roto* justifica el rigor de una arquitectura *a priori*, por el contrario, *Pobre amor* prepara ese cine moderno que abandona la historia para no considerar otra cosa que los comportamientos. Desde luego, la historia es bastante convencional, pero no tiene más importancia que la de un *motivo* en torno al cual se dibujan arabescos.

Por tanto, hemos vuelto a esa historia que *crea* sus propias significaciones y cuya trama está hecha de todo cuanto condiciona a los individuos, cuanto condiciona sus actos, su manera de ser en una temporalidad actuante. No se trata de una acción arbitraria inserta en un medio no menos artificial, sino de un conjunto de azares, de coincidencias, de encuentros cuyo objetivo (o cuyo interés) radica en mostrarnos seres situados en un mundo en vez de interesarnos en la problemática de una intriga.

Pero esta «desdramatización» de la que se ha hablado mucho últimamente, y que algunos han interpretado al pie de la letra sin reflexionar antes, no tiene por corolario la negación del drama, como tampoco la negación de toda estructura. Antes bien, todo lo contrario. No se trata en modo alguno de reemplazar un esqueleto demasiado rígido por otro invertebrado, sino de *reemplazar un desarrollo sometido a la exigencia de las reglas por un desarrollo sometido a la exigencia de los hechos.*

Cierto que las personas sólo ponen de manifiesto su carácter individual, su yo profundo, gracias a circunstancias excepcionales que precisamente son las que constituyen lo que se denomina drama. Al captar su comportamiento cotidiano (toma el metro, entra en un café, lee su periódico, va a su oficina, regresa a su casa, hace el amor) se descubre realmente muy poco: tan semejantes son los seres más diferentes. Este voyeurismo no conduce a nada.

Pero en vez de la rigidez de una arquitectura opresora puede hablarse de la flexibilidad de un drama que crece y se desarrolla a la manera de una planta. Esta no carece de estructura, pero por muy intencional que sea, no se halla establecida: *se establece.* No obedece a imperativos *a priori*, sino sólo al empuje de la savia, a todo aquello de lo que se nutre y que la constituye en su ser concreto pese a las circunstancias exteriores: naturaleza del suelo, orientación, exposición al sol y a la intemperie, etc. Obedece a una *corriente*, a impulsiones, a contradicciones que la forman, que la organizan, que la modifican, pero en modo alguno a un molde que la tornaría rígida como un trozo de hierro. Y si en determinados casos toma formas rigurosamente geométricas (desarrollo en espirales rítmicas más o menos conformes con las series de Fibonacci) lo hace con *la mayor naturalidad del mundo.* Igual debe ser en nuestra opinión el drama cinematográfico.

En los comienzos del cine, el movimiento puro, el movimiento físico —carrera-persecución o western primitivo— era lo esencial, el resorte que unía o desunía los héroes. Hoy día la movilidad temporal debe ser la motivación dinámica de los hechos, de acuerdo con las fuerzas y los impulsos de una praxis más o menos determinante. El relato, por ello, engendra naturalmente las normas que se impone, normas que de forma no menos natural engendran a su vez las connotaciones que le dan un sentido; pero un sentido que no reduce los hechos a las intenciones supuestas previamente.

Por supuesto, aquí nos colocamos «del lado del espectador». Si consideramos las cosas «desde el lado del autor» es evidente que las circunstancias y los encadenamientos del drama no pueden dejar de ser previstos antes, puesto que entonces no podría realizarse el film. Salvo en casos muy excepcionales la cuestión no es hacer un film de prisa y corriendo, sin ideas ni plan preconcebido, sino actuar de forma que tal previsión no paralice la acción ni anquilose lo vivo; que todo pase *como* si el autor hubiera captado los acontecimientos por azar, como si los hubiera arrancado del seno mismo de la vida. Se trata de la precedencia del relato sobre el espectáculo, es decir, de un modo de narración, en absoluto de un método de trabajo, aunque algunos se prestan a ello mejor que otros.

En resumen, el interés de la obra no debe radicar ya en lo que cuenta —que es el *objeto*— sino en lo que *expresa*, que se convierte en el *sujeto* en todos los sentidos de la palabra.

No se trata ya de «poner en escena» una historia, sino de crear situaciones, de confrontar personajes, de descubrir perspectivas, en resumen, de dar forma a los acontecimientos que «se organizan como historia» al hilo de la escritura. *Se trata de descifrar lo real y no de darnos un real descifrado.*

Por tanto, nada de situaciones que agoten un personaje, sino personajes que agoten una situación. Hechos, actos que se desarrollan, se engendran, se contradicen gracias a una selección, gracias a una impulsión, a un libre arbitrio, según un margen de incertidumbre siempre actuante y no calcando un plan. Porque si los hechos se encuentran siempre en cierto modo determinados, sólo lo están en la medida en que se determinan mutuamente según factores siempre cambiantes. El presente de la acción es lo que ocurre, lo que aparece, lo que suscita o modifica las intenciones. El acto vacila entre un pasado y un futuro —una tendencia— que le actualizan sin cesar en un acto nuevo. El pasado vivido actúa sobre el presente pese a que, sometidos a las incertidumbres del momento, las intenciones orientan el devenir. Así, siguiendo este camino, el film no pone ya un mundo «en imágenes», sino que *se constituye en mundo* a imagen y semejanza de lo real.

Como recuerda Henri Agel evocando un formalismo superado,

> antiguamente una secuencia se articulaba con la anterior y anudaba la siguiente, según una progresión dramática impecable; un plano formaba con el plano anterior y con todos los siguientes una construcción cuyo rigor matemático halagaba el gusto por el equilibrio y el amor por la dialéctica. Pero encontramos que el hombre no es sólo ese ser constructor y dialéctico, encontramos —y toda la existencia de la novela, de la novela posterior a Joyce especialmente sirve para testimoniarlo— que el hombre es ante todo y quizá fundamentalmente ese ser inacabado, siempre cambiante, que se busca y que vacila, que anda a tientas en un universo que nunca le parece completamente dado[38].

A este respecto, Agel cita como ejemplo *Los inútiles*, de Federico Fellini, como una de las películas más características de una tendencia que se ha desarrollado con el neorrealismo italiano antes de provocar las corrientes indecisas y a veces contradictorias de la «nouvelle vague».

---

[38] Henri Agel, «Du film en forme de chronique», *Revue des Lettres Françaises*, 36-38.

> Toda la película [sigue diciendo] está hecha de instantes que no tienen otra razón de ser que su espontaneidad; la tormenta que estalla durante la elección de la reina de la belleza, la partida de billar, el sombrío paseo por las calles nocturnas, la calaverada con las muchachas que rodean a Natali, la mañana del baile en la que Alberto se arrastra borracho perdido, la búsqueda de Sandra y la parada en el bosque para identificar el canto de los pájaros, la avería del motor que entrega a los imprudentes bromistas al resentimiento de los trabajadores de la carretera: todo parece encadenarse por azar, sin ninguna lógica, sin ninguna necesidad. Maravillosa ausencia de necesidad. Suspensión inesperada de la lógica. He aquí que los hechos discurren y se vinculan unos a otros sin más encadenamiento que las circunstancias[39].

Relatando diversas entrevistas que mantuvo con Louis Delluc en 1919, Henri Fescourt, por otra parte, demuestra —si es que era necesario demostrarlo todavía— que estas ideas, sólo hoy hechas posibles, no son nuevas, y que las búsquedas de la «vanguardia» francesa de los años veinte no se hallaban polarizadas sólo por cuestiones de ritmo y de montaje, como algunos se inclinan a pensar.

> Llegado a aquel lugar del guión[40] [refiere Henri Fescourt], pregunté a Delluc: «¿Y la acción? No leo más que observaciones de ambiente». Y él me respondió: «En efecto. No debiera haber siquiera más que el polvo de los hechos. Si hubiera podido llegar hasta el fondo de mis intenciones, la acción, es decir, la historia, no emergería nunca, al menos debido a mis esfuerzos. Lo detalles que la forman no se impondrían en detrimento de los otros. Mezclados con ellos, girarían en el torbellino de la fiesta. [...] Si hubiéramos ido a España, Germaine Dulac y yo nos hubiéramos fijado la siguiente regla: sorprender, sin preparación de ningún tiempo, sin conocer nada de antemano, llevados al azar por la cámara, en vivo, todo aquello que se desarrollase ante nuestros ojos, desde el incidente banal al incidente extraordinario; se danza, se ríe, se grita, se come, se estalla en un ataque de nervios, se pelea, se entra en una iglesia, se llora, las oriflamas ondean, las procesiones desfilan, el viento levanta el polvo, las gentes sudan bajo un sol aplastante, suena la música, dos rivales se matan a navajazos por una mujer que en ese mismo instante hace el amor con un tercer hombre. La conjunción de estos últimos hechos, que constituye el tema del film, no aparecería ante la mirada fría de la cámara y no sería proyectada sobre la pantalla más que como un componente de la fiesta española, como una peripecia sin preponderancia. Corresponde al espíritu del espectador

---

[39] *Ibid.*

[40] Se trata de *La fête espagnole*, rodada por Louis Delluc y Germaine Dulac en 1919.

> no influenciado conferirle su dimensión. De este modo surgiría en su verdad casi absoluta un momento de la existencia de un pueblo de Andalucía. Sí, pero no del todo [añade Delluc], porque los cuadros de la enamorada y los amantes habrían sido imaginados primero y luego llevados a escena».
>
> Por lo tanto [prosigue Fescourt], para el Delluc de 1919 su historia no habría sido expuesta según las estructuras del arte dramático convencional, ni articulada, ni construida, ni desarrollada, ni tratada como drama, sino inserta en observaciones fragmentarias entre los demás documentos. *Resultaría.* Sería comprendida por el público y no ofrecida sobre un plató. La vida no construye historias. Los hechos se suceden. A nuestra inteligencia corresponde unirlos[41].

Aunque en *La femme de nulle part* Delluc hiciera aparecer la psicología del recuerdo[42], nunca pudo llevar a la práctica sus intenciones. El momento todavía no había llegado. Stroheim, algunos años más tarde, consiguió por vez primera integrar el tiempo vivido en *Avaricia*. Sin embargo, debe reconocerse que esta estructura libre fue, a partir de 1917, utilizada por la mayoría de los films de Chaplin. Mucho antes, por tanto, de *Una mujer de París*. Hace diez años yo advertía:

> Las películas de Charlot no están construidas como «dramas». No obedecen a una estructura premeditada de la que serían solamente la expresión, la traducción cinematográfica. El drama no es aquí otra cosa que un encadenamiento de situaciones engendradas según una continuidad que se construye sobre la marcha, que sólo se apoya en sí misma, con una libertad que sólo pertenece a la vida. Cada escena, cada secuencia continúan lógicamente las anteriores, pero fácilmente puede percibirse que la menor alarma, el menor golpe de viento hubiera podido hacer que las cosas pasasen de otro modo. [...] Es evidente que, desde el punto de vista estético, esta construcción que no se basa más que en la continuación y el encadenamiento de las situaciones resulta peligrosa. Es probable que no pudiera adaptarse más que a las películas de Charlot, en el sentido de que se apoyan por completo en el personaje y en sus actos, y que es él solo quien dirige el juego. Y no es menos cierto que esa es una de las razones que hacen que sus películas, pese a su apariencia de estar realizadas de prisa y corriendo, pese a una técnica primitiva, sean cine puro.

---

[41] Henri Fescourt, «Cheminements», en *Art Sept*, 2, 1963.

[42] *La femme de nulle part*, de Louis Delluc, 1922. Una mujer que abandonó antaño a su marido, vuelve ahora a los lugares donde vivió con él. Una joven —la actual inquilina de la villa— se dispone a huir con su amante tal como ella hiciera antaño. Logra disuadirla. De esta forma la relación presente-pasado se instalaba por vez primera en el drama, dado que la pareja joven era como la proyección del pasado en el porvenir, cumpliendo la memoria el papel de lazo de unión.

> Allí donde tantas otras películas no son más que la puesta en imágenes de una historia compuesta con anterioridad, la expresión de una idea que existe «en sí» independientemente del medio que la traduce, y no sirven más que de apoyo a algo que ellas no han creado, las de Charlot crean su significación y su emoción por sí mismas y a partir de sí mismas. Se definen por su finalidad, por ser su propio objeto, y no deben nada a algo distinto de lo que son. Son irreductibles a cualquier otro medio de expresión que no sea la expresión cinematográfica aunque el arte personal de Charlie Chaplin, en tanto que actor, pueda recurrir al mimodrama y a la danza. Pienso que esta definición se opone a la del arte por el arte que se atribuye siempre a las intenciones del cine puro, cuando éstas le vuelven decididamente la espalda. Aquí tenemos que el estilo, en lugar de deberse a alguna semántica o a alguna morfología del lenguaje cinematográfico, es el simple resultado de una forma de escritura y de composición. Es, por tanto, estilo en el exacto sentido de la palabra, y no artificio formal[43].

Puede corregirse esta afirmación subrayando que tal estética, entonces adecuada únicamente a las películas de Charlot, no es, hablando con propiedad, «peligrosa», sino, con toda evidencia, más difícil. En todo caso supone la preeminencia de los personajes sobre el drama, drama que, siendo consecuencia de sus actos, no podría, como lo había venido haciendo hasta el presente, forzarles a aceptar reglas concebidas *in abstracto*. Como también decía Louis Delluc «el cine es un camino hacia esta supresión del arte, que supera el arte, y es la vida».

Tenemos, además, que esta «forma creadora», de la que hemos hablado antes no puede conocer su pleno desarrollo, su total justificación, más que en el marco de tales estructuras. En las estructuras cerradas, aunque proceda a valorizar la historia, la forma no puede más que acrecentar, exaltar, magnificar algo que, sin embargo, resulta preexistente a ella *(El lirio roto, El último, Alexander Nevski)*. Por el contrario, en las estructuras abiertas la forma engendra las significaciones al mismo tiempo que los aspectos sensibles del relato, si no el relato mismo. Es evidente que la forma no crea las motivaciones; las organiza y les presta un sentido. Quizá, por tanto, fuera más lógico hablar de una forma *generadora*, dado que este término está más cerca, al parecer, de las atribuciones y las capacidades que le reconocemos.

---

[43] *Charlot et la fabulation chaplinesque*, Ed. Universitaires, 1957. Es evidente que estas observaciones no son válidas para los primeros «Charlots», montados como verdaderos «ballets». Los «ballets» al menos no son aquí más que el desarrollo coreográfico de una circunstancia o de un momento particular.

Por lo demás, el montaje, entendido como «una combinación de imágenes o de escenas adecuadas para provocar una reacción psicológica y para significar una idea por medio de su yuxtaposición», no pierde ninguno de sus derechos y sigue siendo el fundamento de la expresión cinematográfica si, como nosotros pensamos, esta expresión es *siempre* el resultado de una serie de implicaciones de orden a la vez lógico y psicológico, que afectan tanto a la denotación como a la connotación.

Pero mientras el montaje eisensteiniano permanece *al nivel del plano*, el montaje contemporáneo, sin rechazar para nada las ventajas del anterior, se esfuerza por estar *al nivel de la secuencia*. Sin despreciar un posible incremento de significaciones gracias a la valorización de ciertos detalles (sucesión o simultaneidad), el acontecimiento mismo se convierte en significante por la estructura de la imagen que lo revela. En tanto que hecho concreto lleva en sí un determinado sentido, pero en tanto que hecho *dado en imágenes* (encuadre, interrelación de personajes entre sí y con su entorno), adquiere una significación secundaria que lo *revela*. Significación que actúa sobre la de otras secuencias dando lugar al sentido efectivo, a la corriente general del film.

Por tanto, el montaje está en la estructura novelística de la obra, en su desarrollo, y no sólo en el interior del espacio-tiempo momentáneo de una sucesión de planos. Se convierte realmente en desglose, en construcción, en elemento composicional del drama: en *una escritura*.

Por tanto, el tiempo y el espacio no son tiempo y espacio «del drama» (como un marco que contendría a este drama); se convierten en *función suya*[44]. O dicho de otro modo, la historia es un conjunto de hechos, de acontecimientos, espacializados y temporalizados, que constituyen, por sus relaciones o sus implicaciones recíprocas, su propio continuum. Este no es otra cosa que el receptáculo de un movimiento dramático, cuyas direcciones, salidas de sus fuerzas vivas, se esbozan a imagen de un río que ahonda su propio lecho.

«Hay que escoger [dice Sartre en *La Nausée*] entre vivir o contar. Cuando se vive, no ocurre nada.»

Al contrario, ocurren una gran cantidad de cosas; pero apenas si se las percibe, precisamente porque se las vive. Al menos no se perciben sino *después*, cuando, convertidas en memoria, esas cosas se hallan suficientemente distanciadas de nosotros para que podamos considerarlas con cierta perspectiva, como si las observásemos «desde el exterior».

Se trate de una película, o de una novela, la obra de arte no puede hacer otra cosa que contar. Especialmente el film, que no puede captar las cosas más que desde fuera. Pero sin embargo, es capaz, mejor que la novela, de mostrarnos lo que está «viviéndose».

El autor de una película «cuenta» sus personajes. Pero los cuenta mostrándolos, y siempre nos los muestra en la realización de un acto cualquiera. De tal forma que la narración cinematográfica, mejor que cualquier otro tipo de narración, puede seguir la vida «más de cerca». En lugar de contar las cosas en pasado las cuenta en presente. Nos dice no lo que fue sino lo que es.

«Lo que fue» pone siempre entre el narrador y el acto un distanciamiento que reedifica el mundo y lo constituye en objeto, lo esclerotiza en una «hermosa historia». Y, por el contrario, lo que «se hace» nos arrastra en su propia corriente, porque entonces la narración no introduce entre ella y el acto vivido otra cosa que la distancia de una mirada.

Ante la pantalla, nosotros estamos siempre «frente a las cosas». Pero ya vimos toda la diferencia que hay entre la *presentificación* de un acto cumplido que pertenece a un tiempo pasado, acabado, y la *actualización* de un acto en trance de realizarse.

Dijimos que la presentificación corresponde a los planos fijos. Se adecua a las hermosas leyendas, a las tragedias replegadas sobre una temporalidad que ellas mismas agotan. La cámara móvil, por el contrario, da una impresión de presencia activa, de acto «en devenir».

Por tanto, el cine contemporáneo describe más que cuenta, aunque las imágenes no describen siquiera, *muestran* (para describir un objeto es preciso excluirlo; si el objeto está allí, basta con verlo). Al ser la descripción un arte literario, se nos dirá en seguida que el film de hoy es una *mirada* sobre las cosas «en trance de realizarse»; una mirada que descubre en esas cosas una *intencionalidad* (en el sentido fenomenológico del término), sin jamás, sin embargo, someterlas —al menos aparentemente— a una intención estéticamente determinada.

Pero esta forma de mirar las cosas, de seguirlas, supone por parte de los personajes un diálogo perfectamente objetivo (objetivo para el espectador, por supuesto). Ahora bien, con demasiada frecuencia las cosas ocurren como si los individuos que hablan considerasen sus propios actos *desde el exterior*. Sus palabras precisan las motivaciones que les hacen actuar con el único fin de hacerlas explícitas. Cuando A se dirige a B, es más para informar al espectador que para ofrecer a B el testimonio de un sentimiento o un pensamiento. Ahora bien, los individuos que viven un acto no lo piensan, precisamente porque lo viven. Si reflexionan, lo hacen *después* (o antes). Sólo el comentario realizado sobre un acto *pasado* puede tomar esta distancia, obtener estas perspectivas. El diálogo inmediato no puede hacer otra cosa que ignorarlas. No es, por tanto, él el encargado de rendir cuentas de ese pasado.

---

[44] Véase más atrás el epígrafe LXXI.

En cine —y muy especialmente en el arte del relato que capta la duración en vías de hacerse— sólo las imágenes pueden y deben explicitar los acontecimientos, los actos, porque sólo ellas *cuentan*, es decir, sólo ellas consideran las cosas *desde el exterior*, mientras que los héroes de la historia *viven* la acción contada.

Por subjetiva que pueda ser la mirada del narrador, siempre se ofrece como desinteresada, y no tiene por qué intervenir en los actos de los héroes. Decir, pues, que el diálogo del film debe ser «no significante» no quiere decir que deba estar desprovisto de sentido, sino que, estricto revelador de la manera de ser, de actuar o de pensar de los personajes en cuestión, debe guardarse de ser explícito en lo que atañe al drama que los arrastra. Es un comportamiento verbal y nada más. Ahora bien, con demasiada frecuencia, e incluso en las mejores películas, el diálogo está escrito por personas que no comprenden el desarrollo dramático más que de una forma teatral: en función del texto, como en una pieza en la que ese diálogo asume todas las significaciones.

Mucho más que una demasiado visible determinación del autor, el diálogo es lo que, nueve de cada diez veces, da a la mayoría de las películas un carácter de drama teórico y fabricado. El día en que se comprenda que no se puede captar la vida viva, la vida en acción (o al menos, dar la impresión de ella), sobrecargando ésta con un texto elaborado que escapa a la vida misma, el arte del cine habrá realizado un notable progreso precisamente en el camino que se ha trazado.

En teatro, las palabras *ordenan* a las cosas *comparecer*. En la novela, las nombran o las *describen*. En cine, se las *muestra:* no hay, por tanto, lugar a explicarlas. Sólo debe decirse aquello que no es mostrado, sólo debe ser oído aquello que no es mostrable, que forma parte del comportamiento de los individuos que actúan en una situación dada. A este respecto, el neorrealismo italiano (Antonioni sobre todo) y las películas de la *nouvelle vague* (Godard muy especialmente) han mostrado el camino que había que seguir, aunque ellos mismos no lo sigan algunas veces.

Se ha dicho y repetido que en cine la significación se obtiene por medio de las cosas mismas, pero esta significación no deja nunca de lado el *sentido* de las cosas; además del suyo les otorga otro *más*. Por tanto, a las cosas corresponde decir lo que son, revelarse gracias a un contexto que cumple el papel de catalizador. Y al cineasta le incumbe actuar de forma que esto sea así.

Las mayores dificultades residen en lo siguiente:

1. La historia, aunque no sea otra cosa que el soporte de las significaciones y en modo alguno el *objetivo* del film, no debe servir de pretexto a lo que no sería sino un ejercicio de estilo. No debe ser descuidada, sino que debe tener por sí misma un interés real; debe ser (según los términos consagrados) necesaria y suficiente.

2. El relato, al esforzarse por ser tan objetivo como pueda ante los acontecimientos de que da cuenta, debe escapar al «proceso verbal», a la observación impersonal, como al drama prefabricado. En el mejor de los casos se debe llegar a lo general, a lo universal, a partir de lo particular, de lo momentáneo, sin que, no obstante, la realidad fugitiva sea prisionera de un comportamiento *a priori*, sin que sea considerada nunca de otro modo que por sí misma. Es de este «ser ahí» de las cosas, de su contemporaneidad, de donde debe surgir su universalidad, o más bien de la forma en que se las presenta. Las perspectivas morales, sociales o metafísicas que superan el sentido inmediato no deben resultar más que de las connotaciones; y éstas, inscritas al margen de la denotación —y con ella—, no deben en ningún caso deformar o modificar lo real denotado con el único fin de «fabricar» el sentido. Algunos ejemplos dados hace poco sirven para testimoniarlo de sobra.

Ni pieza de teatro, ni reportaje, sino relato organizado mediante acontecimientos sucesivos, y de una forma suficientemente ágil para que el transcurso del tiempo sea fundamento de sus estructuras, el film de hoy plantea aún otros problemas, especialmente el del equilibrio en la continuidad.

En efecto, conviene asegurar no sólo la lógica del contenido, es decir, de las cosas desarrolladas, sino también la lógica del desarrollo que, por hallarse situado en la perspectiva de una progresión, es necesariamente *genético*. Al no ser ya la duración un área de tiempo más o menos estacionaria, sino un acto creador; el relato exige un equilibrio cuyo dinamismo debe proporcionar esta génesis y regirla, por ser expresión de una necesidad interna. No se trata ya del buen equilibrio en torno a un punto dado de partida, sino un equilibrio que se busca y que se establece conforme a los acontecimientos.

Toda estructura plantea, en efecto, el problema de su génesis. Si su origen no está *dado*, esa estructura no puede sino constituirse poco a poco partiendo cada vez de la etapa anterior: así volvemos a la imagen del crecimiento de las plantas.

Por lo que concierne al relato cinematográfico, esta «etapa anterior» es un momento, una secuencia, un estado de equilibrio que ya no es sólo equilibrio de fondo y de forma, sino armonía entre la lógica de los acontecimientos y la psicología de los personajes. Al estar siempre sujetos los «actos en devenir» a lo imprevisto de las circunstancias, a las perturbaciones exteriores, se deduce que el equilibrio adquirido por un acto cualquiera (basado necesariamente en el pasado y en una anticipación provisional), se halla cuestionado de modo constante. Hay, por tanto, un nuevo proceso de equilibrio que se apoya sobre el anterior y que se establece en el sentido de lo probable, y así sucesivamente.

Ahora bien, este comportamiento del relato, esta construcción de una forma cuya realización suscita su propio contenido continuando —o pareciendo continuar— el desarrollo natural de las cosas, es decir, empleando una lógica que no extrae sus exigencias más que de las circunstancias, del momento, de los lugares, de los personajes, según un equilibrio perpetuamente amenazado y constantemente renaciente, es lo más difícil que existe. A decir verdad, bien pocos lo han conseguido.

Puede comprobarse, por ejemplo, que las películas de la *nouvelle vague* (las de Godard en particular), que han contribuido ampliamente a la ruptura de las estructuras «cerradas», a la desdramatización de la historia, son incapaces de rematar un desarrollo lógico y coherente, aunque en muchas ocasiones resulten sorprendentes *al nivel de la secuencia*. Consiguen momentos cuya autenticidad vivida alcanza una verdad que no por ser esencial deja nunca de ser inmediata y contingente, pero el encadenamiento, el desarrollo de tales secuencias o circunstancias resulta deficiente o es de una arbitrariedad tanto más flagrante cuanto que aparece en el seno de una libertad que lo denuncia, cuando el artificio de una historia «construida» podría justificarla ampliamente. También podría decirse otro tanto de las películas neorrealistas, en particular las de Rossellini (las últimas), que caen en la facilidad o en el melodrama, mientras que las de Visconti pecan, quizá por exceso, de construcción.

Concedamos, sin embargo, al activo de estos films que si el tiempo auténticamente vivido posee siempre en ellos una corta duración, al menos está captado en su manifestación evidente y sensible. Así se ha franqueado una etapa. Esperemos que el resto venga más tarde.

De lo que se deduce que esta noción de duración, que desempeña un papel preponderante en el arte del relato, puede manifestarse bajo los aspectos más diversos.

En primer lugar, puede manifestarse de un modo acronológico, considerando las relaciones del presente con el pasado. Estas pueden ser consideradas de dos formas:

Estas relaciones pueden considerarse objetivamente, como en *Citizen Kane*. En este caso, mediante los constantes retrocesos y la constante imbricación de los recuerdos (especialmente si se trata, como en esta película, de recuerdos diferentes que pertenecen al pasado de varios individuos), el establecimiento de tales relaciones exige una construcción dramática evidente que por nueva que sea no se halla muy lejos de las estructuras de la tragedia. En efecto, el tiempo se halla detenido, fijo en un acto (o en un hecho) presente, de donde parten todas las investigaciones, todos los actos de la memoria que se relacionan con él. Se produce de un modo acronológico un desplazamiento en el tiempo, pero sólo del presente al pasado y relacionado siempre con un acto *realizado:* Kane está muerto y su muerte suscita todas las búsquedas, todos los testimonios que se refieren a su pasado. Esta «dominación» efectiva del tiempo nos remite al concepto de teatralidad, pero de una forma a todas luces original, fundamentalmente cinematográfica en su expresión y en su forma.

Lo mismo ocurre en *Rashomon*, *El poder y la gloria*, *Le jour se lève* (donde se trata de varias relaciones entremezcladas, de recuerdos referidos a la vida de un compañero que ya no existe, o del recuerdo personal de acontecimientos pasados): en todas ellas, los hechos de la memoria están anudados en torno —y a partir— de un momento netamente circunscrito y detenido en el tiempo.

Como segunda posibilidad pueden considerarse estas relaciones subjetivamente: tal es el caso de *Hiroshima, mon amour*. En esta película, las relaciones se establecen a partir de un momento *que está siendo vivido* por la heroína. Como se sabe, ésta confronta el acto presente con un pasado semejante que se interpone entre ella y él y que da (a este acto) una resonancia particular. No sólo el tiempo no se ha detenido, sino que el recuerdo lo transforma. Como notablemente ha advertido Robert Pingaud, al principio del film

> no existe todavía pasado para la heroína de *Hiroshima*, y tampoco memoria. La situación que ya ha vivido no podría ser empleada para dar cuenta de una situación que, pura y simplemente, la repite. Esa situación no puede surgir de otro modo que en y por esta repetición. El film, que comienza en Hiroshima, nos da la impresión de retornar en seguida a Nevers; pero su desarrollo verdadero se produce a la inversa. Bajo el empuje de Nevers, Hiroshima se desmorona, y entonces asistimos a una determinada forma de retroceso hacia adelante que en primer lugar hace aparecer un episodio en otro, luego borra este segundo episodio en el primero, anunciando la desaparición de Hiroshima por medio de la de Nevers[45].

Se trata de dos continuidades paralelas, una presente, otra pasada, que se interfieren y se entrelazan sutilmente en la afectividad presente y actuante de la heroína. La relación no sólo es acronológica, sino diacrónica: es un constante conflicto del presente con el pasado, del pasado con el futuro, en el cual lo real y lo imaginario (o el recuerdo) se funden en un *todo* que es pura expresión de lo real vivido: un vivido subjetivo inserto en la objetividad del relato.

Por lo que concierne a la narración cronológica de los acontecimientos, también se pueden considerar dos formas: una objetiva y otra subjetiva.

Una de las pretensiones de un tipo determinado de cine contemporáneo, en cuyas dificultades nunca se insistirá demasiado, consiste en querer hacernos sentir, experimentar la pesadez de la duración vivida por los personajes del drama. Lo más flagrante es que el tiempo vivido es insensible cuando es *realmente vivido*, es decir, ocupado por una actividad cualquiera. No es sensible más que en la inacción: espera o aburrimiento[46]. Ahora bien, se nos pueden mostrar personas que se aburren, que arrastran consigo una laxitud desengañada, pero queremos hacer compartir, experimentar su aburrimiento, sólo consigue, por la fuerza de las cosas, aburrirnos mortalmente. No nos parece que sea posible fundar una estética en el aburrimiento del espectador, en la expresión del vacío, en la representación de una determinada inmovilidad, sea moral o mental.

---

[45] Bernard Pingaud, «Alain Resnais», *Premier Plan*, 18.

[46] Véase el epígrafe LXXII.

Por parte de Antonioni hay en esta tentativa un verdadero combate del que en cierta medida ha logrado salir victorioso, interesando siempre, incluso cuando aburre; pero se encuentra en el límite de lo posible; más allá no se puede ir.

Se observará, de paso, que los «tiempos muertos», utilizados frecuentemente en las películas contemporáneas, no tienen nada que ver con el tiempo «vacío» de la espera o del aburrimiento. Tal denominación, de origen puramente escénico, designa, en efecto, momentos en que no pasa nada en el sentido *teatral* de la palabra. Pero con frecuencia en esos momentos de inacción *dramática* pasan *realmente* cosas. La duración es llenada por una actividad del espíritu, o por un acto físico (o verbal). Fácilmente puede verse que en ciertas películas, tales momentos, utilizados en el instante oportuno, se convierten en testimonio flagrante de un comportamiento psíquico, de una actividad interior que no quiere, no puede o no osa expresarse, especialmente en las películas de Olmi o de Rosi.

Por último, el modo de narración más frecuente, el que sigue paso a paso el desarrollo cronológico de los hechos, nos parece el más apto para esta descripción casi fenomenológica de la duración, para esta toma de conciencia de lo real en acción, en la medida, por supuesto, en que se pretende contemplar desde más cerca la transformación de los seres al hilo de los días bajo la influencia de un medio social más o menos determinante. Además de *Avaricia*, que todavía hoy sigue siendo el modelo inigualado, podríamos citar entre los logros del género a *...Y la ciudad marcha*, *La marcha nupcial*, *El viento*, *Amanecer*, *Jezabel*, *La infancia de Máximo Gorki*, *Vida de O'Haru*, *Los inútiles*, *Los cuentos de la luna pálida*, *El intendente Sansho*, *La dolce vita*, *América América* y algunas otras aún. Formalmente habría que añadir *Te querré siempre*, e, incluso, *Europa 51*, si la temática de estas películas no fuera realmente insostenible.

Aunque no es necesario, debemos precisar que no se trata en modo alguno de la continuidad uniforme del tiempo objeto de la historia (en cuyo caso habría que citar *La cuerda*, *El tongo* e, incluso, *Sólo ante el peligro*), sino de la vinculación —por fuerza elíptica cuando la acción se extiende sobre un tiempo muy largo— de bloques de sucesos homogéneos y continuos ante los que tenemos la sensación de una duración *vivida* por los personajes del drama, siempre más o menos modificados por esta experiencia temporal. Se trata de seguirles durante esta prueba, de verlos *en trance* de vivirla y no sólo de aprehenderlos *antes* y *después*, en una serie de cortes sucesivos que no retendrían más que sus secuelas. El tiempo del film y el tiempo de la acción son entonces isócronos (o casi), pero sólo en tales momentos. El tiempo global de la historia puede durar algunas horas o varios años.

En los films irrealistas (de magia, fantásticos, oníricos o de tipo semejante), la duración, infinitamente maleable, no plantea, por supuesto, ningún problema. Pero en esta clase de films las estructuras «cerradas» reaparecen de otra forma. Hablar de un espacio-tiempo netamente circunscrito o situado fuera del espacio y del tiempo reales equivale a decir exactamente lo mismo.

Sólo queda precisar una vez más que nuestro criterio no es, ni ha sido jamás, decir *cómo* había que actuar para salir triunfante de tal o cual obstáculo, ni mucho menos cómo resolver problemas planteados por la introducción de la temporalidad en la dramaturgia del film. Además de que tal hecho supondría una pretensión que no tenemos, implicaría unas reglas que, ya hemos dicho, no pueden existir, a menos que haya tantas reglas como temas posibles. Y, lo que es más, no se podría establecer una línea de conducta que presidiera la organización del relato afirmando al mismo tiempo que son los propios sucesos los que suscitan su propio desarrollo, y que las normas, engendradas por su contenido, no se imponen como normas más que en razón de las necesidades de este contenido.

El «cómo» sólo depende de la estilística. Corresponde a ese margen de actividades que preserva el terreno propio de la creación. Nosotros hemos querido limitarnos a destacar con toda la nitidez que hemos podido las condiciones y los grandes rasgos de la expresión cinematográfica, con objeto de subrayar en función suya lo que debía hacerse, lo que no podía dejar de hacerse.

Creemos firmemente que sólo hay un principio riguroso: la *justificación*. O dicho de otro modo, toda forma es válida cuando se justifica por lo que expresa, a condición precisamente de que exprese, es decir, a condición de que agote todas las posibilidades de un contenido dado y lo haga de un modo más directo y válido que cualquier otra forma.

Es válido todo contenido que se justifica por la autenticidad, la verdad de los caracteres y de las situaciones, por un *sentido*, a condición de que ese sentido no sólo agote las capacidades de una forma y supere el interés provisional de una anécdota, sino que por ella, a través de ella, desprenda perspectivas profundamente humanas de orden moral, social, psicológico, o, si es preciso, metafísico.

Al cine se le abren dos caminos importantes: el realismo y el irrealismo. Pese a todo, realista o no realista, no puede actuar más que a partir de una determinada representación de lo real. Al igual que «irrealiza» la realidad, el cine «realiza» (o materializa) lo irreal. Por lo tanto, lo irreal no puede ser sino una realidad algo más imaginaria que la otra, es decir, una realidad cuyos móviles nacen de lo fantástico o desafían la verosimilitud inmediata. Pero la libertad de imaginación que supone le sitúa íntegramente fuera de las condiciones que exige un determinado realismo, y que debemos desde ahora considerar.

LXXVIII. REALISMO Y REALIDAD

El cine tiende, por tanto, a reducir especialmente la separación establecida en el curso de los siglos entre lo real y lo irreal.

Si la búsqueda de lo sobrenatural es un intento realizado para captar lo que determinados filósofos asimilan a la «esencia» de las cosas, o en todo caso, lo que supera el poder de nuestros sentidos, puede comprobarse que en el cine lo real y lo fantástico aparecen como aspectos diferentes de una sola y misma cosa. Cuando aparece bajo una luz inesperada, lo real se convierte en fantástico. Hasta tal punto que podría afirmarse que lo real no es sino algo fantástico a lo que nos hemos habituado.

El agua es algo común. Una simple gota de agua vista al microscopio nos muestra ya un universo inquietante. Lo fantástico, lo maravilloso se hallan enunciados en el seno mismo de lo real. En cuanto a lo sobrenatural, no es más que un hecho natural que escapa a las explicaciones que puede aportar nuestro conocimiento actual del mundo y de las cosas. Por ejemplo, la electricidad, que forma parte de nuestra realidad cotidiana, era un poder sobrenatural en la época de Tales. Hoy, y para no hablar de los átomos que estamos comenzando a dominar, la radio y la televisión superan con mucho la magia de los alquimistas, y la realidad más banal se muestra a cada instante más ingeniosa, más sorprendente que el más imaginativo de nuestros novelistas, aunque sea un novelista de lo «fantástico» o de «ciencia ficción».

Supone bastante decir que el cine, «arte de lo real», no es necesariamente «realista». Llamaremos «realista» a cualquier obra que no sólo aprehenda el mundo conocido, sino que describa hechos concretos y se limite a una determinada inmanencia, esforzándose por expresar o captar su sentido profundo, por ello ese sentido tiene que desembocar en una trascendencia eventual.

Llamaremos «irrealista», por el contrario, a toda obra que exprese o tienda a expresar una determinada trascendencia a través de una inmanencia más o menos convencional o arbitraria, aunque se halle ubicada históricamente. A toda obra que pueda ser *verdadera* en el sentido profundo de la palabra, pero que no considere más que verdades esenciales, es decir, aquellas cuyas relaciones con un medio y una época no se manifiestan más que a través de aspectos superficiales o accesorios. Por ejemplo, los films de Dreyer o de Bresson, pese a la minucia «realista» en la realización de determinados detalles precisos.

En el primer caso, nos limitamos a describir la «existencia» observando una realidad inmediata y concreta. En el segundo, se trata de alcanzar la «esencia» a través de una existencia más o menos imaginaria, que necesariamente pone de manifiesto cierto convencionalismo, tanto más cuanto que esa existencia, considerada *in abstracto*, se halla separada, voluntariamente o no, de sus contingencias históricas y sociales.

Lo que denominamos «mundo conocido» no es sólo el mundo de las cosas percibidas, que sería lo contrario a un mundo inconoscible, sino el mundo de los hechos; el que observamos, el que vivimos, el que sufrimos. En una palabra, las realidades sociales del mundo actual.

Pero antes de ir más lejos, hemos de intentar aclarar algo más las concepciones del realismo, que son tan múltiples como contradictorias, y cuya ambigüedad se presta a todas las confusiones posibles.

Si cándidamente se considera como realista «aquello que pertenece a la realidad», entonces toda obra de arte es realista. A la inversa, al ser cualquier obra de arte una realización de sí misma, exteriorización de la mirada lanzada por el artista sobre la naturaleza de las cosas, una tentativa de transformar el mundo a la medida de su propia transformación, de actuar gracias a la mediación de un «mensaje», de modificar las ideas o los conceptos (aspecto éste en el que toda obra de arte es necesaria y fundamentalmente «revolucionaria»), puede decirse que no hay, que no puede haber realismo en arte. La interpretación del mundo no es el mundo. Aunque sea una visión más profunda de la realidad, no es otra cosa que una visión, un punto de vista. Pretender captar la realidad «verdadera» no es más que una ilusión o una mistificación. La conformidad con lo real es imposible en arte. O entonces la obra de arte deja de serlo para convertirse en simple vehículo de una realidad sin tema y sin

objeto, carente de sentido. Suponiendo que sea posible vehicular sino un solo «aspecto» del mundo. Vehicular la realidad supone ya recordar, realizar una elección y una limitación; y esto es tan cierto que nada puede adecuarse a lo real a no ser lo real mismo.

Entre estas posiciones extremas, el «realismo» supone concepciones menos intransigentes. Al no ser una copia de lo real, al no limitarse a la comprobación pura y simple, no se opone a la interpretación estética, con tal de que ésta no traicione a la verdad; basta con que siga y desarrolle las significaciones testimoniadas por las cosas o con que muestre su existencia misma; basta con que enaltezca estas cosas sin que se llegue a una idealización, a cuyo término, al haber perdido todo contacto con lo real concreto, las significaciones acabarían en simbolismo puro y en abstracción.

Esta concepción del realismo fue más o menos la que surgió en Francia durante el siglo pasado. Se halla tan alejada del naturalismo —que presupone la identidad del arte y de la naturaleza— como del idealismo abstracto.

Al ser siempre una especie de recreación, el arte se propone expresar la esencia de lo real a través de sus formas y de su apariencia concreta, entendiendo (como puede suponerse) la esencia en un sentido empírico y no como «nóumeno»). Pero los hechos, los actos y otras manifestaciones concretas no podrían ser captados en su aspecto individual (que sería una forma como cualquier otra de abstraerlos) sino igualmente, y sobre todo, en sus relaciones con los otros. El objeto de una obra realista puede ser el estudio de los caracteres o de las psicologías, con la única condición de que no se considere al hombre en general sino a individuos siempre sometidos a obligaciones más o menos determinantes —sociales, morales o culturales, y no «cortados» de las contingencias que les hacen ser lo que son.

No obstante, el realismo, comprendido, en principio, como una categoría artística, degeneró pronto en un estilo de escuela, aunque por reacción también fue a perderse por los caminos siempre libres del naturalismo o del simbolismo. Una vez más el hombre cotidiano debía concluir en la noción del «héroe típico», considerado en sus circunstancias, no menos típicas, aunque fuesen típicamente «realistas».

Como se sabe, Marx y Engels retomaron estas ideas, a través de Hegel, para llegar a la noción de «realismo socialista». Pero si el realismo debe estar basado en las relaciones del hombre y el mundo en un contexto histórico dado, si debe ser social, no por ello tiene la obligación de ser «socialista». A menos que nos pongamos de acuerdo sobre el sentido de las palabras.

En la medida en que se entiende «realismo socialista» como expresión de una consigna, de una toma de partido (y, por tanto, de una predeterminación), como expresión de un dogma que tiene por meta inculcar mediante el ejemplo (siempre «típico»), una lección moral o de comportamiento de obediencia política, no se puede hacer otra cosa que rechazarlo. La noción misma de realismo, igual que la de arte, no tiene que predicar, ni enseñar, ni moralizar, sino que expresar y significar, ofrecer a la vista y al pensamiento, guardándose mucho de transmitir ideas ya totalmente acabadas.

Y si, por el contrario, el realismo socialista no es otra cosa que un realismo social inserto en la praxis de nuestro tiempo, si no es más que la continuación del realismo en la historia de los hechos, entonces se trata del realismo «mismo», considerado en sus manifestaciones más concretas y actuales.

De acuerdo con la mayoría de los teóricos marxistas, o simplemente con los teóricos «de izquierda»[47], y rechazando las ideas de Lukacs, para quien todo «gran arte» no puede ser más que realista, afirmaremos que el realismo no es una norma, y que una obra realista no es más válida como tal en la jerarquía artística que otra que no lo sea.

> El realismo [dice precisamente uno de ellos, Stefan Morawski] no es una categoría normativa. No implica que las únicas obras válidas —o incluso las más válidas— sean aquellas que satisfagan las condiciones exigidas por él [...] El realismo, como categoría, no exige ninguna característica formal particular. Sólo tiene por condiciones preestablecidas aquellas que conciernen a la función de una representación (figurativa) de la naturaleza y de la captura de la esencia del fenómeno representado [...] Lo cual no quiere decir que los símbolos o los elementos fantásticos no tengan cabida en una obra realista; pueden intervenir como componentes individuales o como revestimiento formal y estilístico bajo el que se disimula la esencia del fenómeno representado[48].

Pero lo que según este párrafo es cierto para las artes plásticas o literarias, no lo es para el cine. Al estar basado en la reproducción exacta de las cosas, y no en una representación totalmente mediatizada, el film no puede captar la esencia de lo real concreto a través de una figuración arbitraria. Porque si capta la esencia, no capta nada más, y desemboca pronto en lo intemporal. Las películas expresionistas (por ejemplo) significan simbólicamente generalidades abstractas, pero no hechos «reales» en el sentido objetivo del término.

Lejos de no ser más que un simple registro impersonal, el realismo cinematográfico se propone desprender el sentido profundo de las cosas. Pero no puede ser a un mismo tiempo *arte* y *realista* a no ser que se base en una realidad verdadera, es decir en los hechos tal como se presentan en un contexto social históricamente determinado. Se trata, por tanto, de una cuestión de contenido antes que de una cuestión de forma, siendo evidente que aquí se entiende por contenido *aquello en lo que se basa*, lo que se quiere testimoniar, y no el resultado de tal operación. Pero si en cine el realismo implica una determinada forma de aprehender el mundo, el realismo está en la verdad del significado antes que en una forma cualquiera de significación.

Si, por último, admitimos que el realismo no puede ser completamente verdadero más que cuando se orienta en el sentido de la *praxis* y traduce el movimiento social y el sentido de este movimiento, entonces deben denunciarse las contradicciones del mundo actual. A este respecto, reemplazando simplemente «novelista» por «cineasta», haremos nuestras las frases de Friedrich Engels cuando dice:

> Una novela de tendencia socialista cumple perfectamente su misión cuando, por una pintura fiel de las relaciones reales, destruye las ilusiones convencionales sobre la naturaleza de tales relaciones, quiebra el optimismo del mundo burgués, obliga a dudar de la perennidad del orden existente, incluso si el autor no indica directamente la solución, incluso si, dado el caso, no toma ostensiblemente partido [...] *Creo que la tendencia debe surgir de la situación y de la acción en sí mismas, sin que esté explícitamente formulada*[49].

Haremos nuestra incluso esta declaración de Aragon en *Le discours de Prague:*

> Exige un realismo abierto, un realismo no académico, no fijado, susceptible de evolución, que se ocupe de hechos nuevos y no se conforme con aquellos que hace tiempo han sido profundamente

---

[47] Entre ellos, Ernst Fischer, Emil Utitz, Erich Auerbach, Thomas Munro, D. W. Goltschalk, Bertholt Brecht, Gramsci, Paolo Chiarini, Della Vollpe, Garaudy, etc. (Véase, de este último, *Hacia un realismo sin fronteras.*)

[48] Stefan Morawski, «Réalisme catégorie artistique», en *Revue Internationale.*

[49] F. Engels, carta a Minna Kautsky, en *Sur la littérature et l'art,* París, Sociales, 1951. El subrayado es mío.

> desmenuzados, pulidos y digeridos, que se modifique haciéndose apto para el estudio de las realidades excepcionales, que no se contente con reducir las dificultades a un denominador común, que no esté allí para hacer volver al acontecimiento al orden establecido, sino que sepa captar ese acontecimiento; un realismo que ayude a cambiar el mundo, un realismo que no nos tranquilice sino que nos despierte, y que incluso a veces por eso mismo nos moleste. Y un realismo semejante no puede existir más que gracias a una perpetua confrontación entre la teoría y la práctica; se alimenta de la novedad, es un pionero de la realidad y no un aparato de registrarla mecánicamente cuando esa realidad ha sido desbrozada. Al no separarse nunca de lo que se hace, no corre el peligro de ser enviado al cuarto de los trastos por los nuevos obreros, es un factor de entusiasmo y no de disgusto para la juventud.

En fin, si se admite con Karl Marx que las manifestaciones concretas poseen una verdad objetiva en tanto que reflejan relaciones sociales reales, y que estas relaciones están referidas a una época históricamente determinada, se comprenderá por qué antes decíamos que el realismo —al menos en cine— no es posible más que cuando considera las realidades del mundo *actual*.

Si se reflexiona, por ejemplo, sobre sucesos que datan del segundo imperio (para no remontarnos más lejos), nos resultará imposible volverlos a colocar en su exacto contexto social, pese a la suma considerable de documentos que poseemos sobre ese período. Se nos han quedado *exteriores*. No podemos volver a encontrar una corriente que ya no existe y que nosotros no hemos *experimentado* por no haberla *vivido*. En efecto, hay que vivir una realidad social, estar en la corriente que la arrastra, para captarla efectivamente en todas sus ramificaciones y consecuencias. Una o dos generaciones después, cuando los tiempos han cambiado, cuando se han convertido en *otros*, ya no es posible.

Cuando Eisenstein reconstruía en 1925 acontecimientos que habían tenido lugar en Odesa en 1905, podía captarlos íntegramente, no sólo el *hecho* sino el *sentido*, debido a múltiples razones. En primer lugar porque la mayoría de los héroes del Potemkin vivían aún y podían aportar su testimonio; luego, y sobre todo porque Eisenstein había vivido la revolución de 1917, que *continuaba* la corriente iniciada en 1905. No era más que una mirada hacia atrás lanzada sobre el mismo río. Se sabe que, en el plano de la veracidad íntegra, algunos hechos son inexactos. El propio Eisenstein ha contado cómo le había venido la idea de situar en las escalinatas de Odesa sucesos que jamás se habían producido allí, sino que habían tenido lugar en diversos lugares de la ciudad. Recogiendo verdades esparcidas en una verdad única, aunque ésta sea imaginaria (al menos por lo que respecta al lugar de acción), conseguía así lo *esencial*, haciendo una verdad más verdadera, en su sentido, que la realidad misma. Tal es la lección de un realismo bien entendido: producir antes que reproducir, a condición de descubrir el *sentido*.

Si ahora examinamos una de las películas Vitagraph de 1910, análoga a aquellas de las que hemos hablado, y si se da por supuesto que su técnica no ha envejecido, puede decirse que una película de este tipo, que consideraba realidades sociales o maneras de pensar conformes a su época, *hubiera podido* ser realista, a pesar de la melodramatización furiosa de las situaciones y de su excesiva esquematización. Una de ellas nos cuenta los sinsabores de una joven muchacha de familia rica que se casa contra la voluntad de sus padres con el obrero de una fábrica. En 1910 tal casamiento podía ser entendido como una alianza desgraciada. La situación social de los obreros obligaba a que éstos fueran necesariamente incultos y a que su comportamiento resultara, por regla general, grosero: de ahí que fueran incapaces de construir un hogar equilibrado con una joven de «buena familia». El error —y el irrealismo de estas películas, sin tener en cuenta, además, su rudimentaria dramaturgia— radicaba menos en los hechos propiamente dichos que en su moral. Es decir, en el hecho de que tales acontecimientos se considerasen *normales*. La verdad manifiesta era mostrada como *necesaria* e *inmutable*, con la obligación de someterse a ella. El verdadero realismo hubiera sido denunciar semejante estado de cosas, mostrar objetivamente los *hechos* descubriendo sus causas profundas, denuncia que debía hacerse sin espíritu de propaganda y sin sermoneos.

Ya hemos hablado de *La que paga*, película que, realizada en 1915, se alza ya contra la situación que nos presenta: una joven empleada, seducida por el hijo de sus patrones es despedida y puesta en la calle porque va a ser madre. Una película que desarrollara situaciones semejantes en el contexto actual sería inverosímil. No lo era en 1915. Por tanto, si hubiera dado cuenta *objetivamente* de los hechos, hubiera sido una película realista y todavía nos llegaría como testimonio de las condiciones morales y sociales de una época dada. Si nos hace sonreír no es por el irrealismo de los *hechos*, sino por el de las *situaciones*. Como ya hemos dicho, todo está aumentado, forzado, y no convence precisamente por haber pretendido convencer en demasía. *El melodrama es la ruina del realismo*, observación que puede hacerse también a propósito de algunos films neorrealistas que en un determinado momento nos han parecido auténticos. Salvo algunas secuencias casi documentales, *Caccia tragica*, por ejemplo, no puede verse: es Rocambole en medio del sindicalismo agrario. ¡Y no es esa película el único caso!

A este respecto puede considerarse ejemplar la nueva escuela italiana. Las películas de Rosi, Seta, Olmi y Zurlini, entre otros, han roto afortunadamente con una melodramatización que ha hecho sufrir mucho al cine hasta el presente. Y esta desdramatización de la que tanto se habla en el joven cine francés, sin haber sabido aún aplicarla de forma satisfactoria, es, de hecho, una desmelodramatización antes que un rechazo de la construcción, ya que toda obra de arte debe ser construida, pero en modo alguno según una predeterminación que lo falsee todo, introduciendo lo real en las normas de una conducta prefabricada.

Al hallarse de este modo asegurada la autenticidad del contenido —de los hechos en que se funda y de los que se quiere dar cumplida cuenta— sólo queda por examinar bajo qué formas, de qué modo esa autenticidad puede ser traducida de forma válida.

Dado que toda estética remite necesariamente a una metafísica, el problema que nos ocupa remite al problema de saber qué es lo real, cuál es la esencia de la realidad.

Como no podemos decidirnos a descubrir esta esencia mediante concepciones idealistas y tampoco por medio de concepciones materialistas, hemos creído captar la expresión de esa esencia en una correlación de la que se ha tratado ampliamente en otro capítulo de esta obra, por lo que no es necesario volver sobre ella. Fácilmente se comprenderá por qué nos demoramos allí.

Al no concebir «cosa en sí» ni «en sí» de ningún tipo, a no ser el *En Sí* mismo, también se comprenderá que no podamos seguir las pautas de un realismo trascendental para el que lo real se da «tal cual es», ontológicamente, en la imagen que lo capta. Decir, como Amédée Ayfre o como Bazin, que en la imagen cinematográfica «el misterio del ser está copresente» significa suponer la revelación *sui generis* de una realidad trascendente por el misterio de la cámara.

Semejante idea parece venir directamente de una fenomenología mal digerida. Se sabe que el retorno a las «cosas mismas» es el *leitmotiv* de la metodología husserliana. Ahora bien, la «cosa misma» no es, por supuesto, para Husserl la «cosa en sí», comprendida en el sentido idealista de la palabra, sino antes bien el «en sí» de la cosa, es decir, el común denominador de las cualidades intrínsecas que la definen como «cosa» y que aseguran su individualidad. Y si, como nosotros creemos, la cosa en tanto que objeto es una construcción del espíritu, el «en sí» de esta cosa no es más que una consecuencia de las estructuras que la constituyen tal cual es «para nosotros». No se trata, por tanto, de una cualidad independiente del sujeto que la percibe. La opinión de Husserl según la cual la «cosa misma» es una realidad distinta del ser, y cuya distancia de éste asegura su presencia «en el mundo», puede ser interpretada de forma idealista a poco que se identifique esta «cosa misma» con la «cosa en sí», en una especie de confusión a la que el idealismo presta ayuda. Pero esto sería volver la espalda a la fenomenología. De hecho, lo distinto es la cosa *estructurada* (percibida, organizada por la conciencia), cuya estructuración y objetivación precisamente afirman la presencia del ser «en el mundo», pero un mundo en el que se proyecta completamente y que con tales apariencias no existe más que *por* él y *para* él. Un mundo cuya inmediatez no es más que la consecuencia de una constante e inconsciente mediación, mediación atestiguada por su ser mismo en tanto que existente real.

Las cosas que no cesamos de descifrar, las cosas a las que damos una significación por medio de la mirada que nos lleva hasta ellas, las percibimos como si se ofrecieran a nosotros fuera de cualquier acción «interceptora», dado que el sentido que nosotros les otorgamos, y que ellas nos devuelven, se oblitera en la actividad perceptiva de la que ese sentido es resultado, y ya no puede ser captado como *sentido*. Para conocer este conocimiento (co-nacimiento) del mundo que nos es siempre copresente, tendríamos que conocer el «coeficiente de estructuración» que es nuestro y que no puede ser mensurable más que fuera de nosotros mismos. La sombra que llevamos al mundo nos impide ver el mundo, y el *no sentido* que se atribuye a las cosas no es más que el testimonio de su evidente disponibilidad.

Por el contrario, el mundo visto en la pantalla se revela en una especie de plenitud «cósica». Pero no descubre virtudes singulares más que porque es consecuencia de una *mirada* y esa mirada le da un sentido inmediatamente perceptible, debido al hecho mismo de que «mirar el mundo» es aislar una de sus caras, ver uno de sus aspectos con exclusión de todos los demás. En cine vemos lo que otro ya ha «visto».

La imagen cinematográfica no es «imagen del mundo», sino un aspecto del mundo. Distingue los objetos y sus relaciones según un punto de vista que implica relaciones referidas a ese punto de vista y a las limitaciones del «campo». No modifica el aspecto de las cosas, sino que las reproduce en un espacio reestructurado por medio del encuadre, y que agota sus significaciones *desde este ángulo,* mientras que, por su lado, la continuidad instaura nuevamente el suceso en una temporalidad nueva.

De este modo, las cosas, «dramatizadas» por la acción que las arrastra, no sólo no se encuentran ya disponibles, sino que se hallan como «polarizadas» en el plano de la imagen gracias a esta imagen misma. No *se* manifiestan a través de una apariencia: son las apariencias (o esa mirada) las que *las* revelan a través de un aspecto tanto mejor captado cuanto que se ofrece cada vez en su unicidad. Por tanto, la imagen no es «difuminamiento ante lo real», como afirma Roger Munier, sino afirmación de sí misma *con* lo real, *a través de* lo real. No repite el mundo: lo pone de manifiesto y lo reforma. Y lo pone de manifiesto precisamente porque lo re-forma.

En cine, el mundo, sin ser transformado como «cosa», es reproducido de acuerdo con relaciones espaciotemporales que lo definen de otro modo. No se trata de las cosas que sean diferentes *en tanto cosas,* sino del continuum en cuyo seno se producen. El objeto dado en imagen es análogo al objeto real, pero el espacio-tiempo cinematográfico no es análogo al espacio-tiempo real. No es su reproducción exacta. Es una estructura nueva, creada, sin duda, «a su imagen y semejanza», pero de acuerdo con coordenadas distintas. De lo que se deduce que las cosas, aunque semejantes a lo que son «en realidad», se nos presentan según relaciones que no existen en nuestro mundo inmediato, y, por tanto, bajo aspectos tanto más reveladores cuanto que nos son extraños. Esta «extrañeza» del mundo en la pantalla es uno de los elementos de la fascinación cinematográfica, así como uno de los fundamentos de la «magia de las imágenes». Con un poco de facilidad metafísica basta para darle la prestancia de un «en sí» misteriosamente revelado.

El cine da a las cosas el medio de permanecer ellas mismas a través del lenguaje que las nombra, y al hombre el poder de nombrarlas, de volverlas a pensar, sin sustituirlas por una abstracción. El mundo no se «hace» lenguaje; se convierte en elemento de un lenguaje a través de una forma que lo mediatiza. Se convierte, como ya hemos dicho, en el elemento mismo de su propia fabulación.

Como muy justamente subraya Christian Metz:

> Si el cine es lenguaje, lo es porque trabaja con la imagen de los objetos, no con los objetos mismos. La duplicación fotográfica no es más que un principio, y son sus consecuencias lo que sobre todo y en realidad interesa: esa duplicación arranca al mutismo del mundo un fragmento de cuasi realidad para convertirlo en elemento de un discurso: dispuestas de modo distinto a como se hallan en la vida, tramadas y reestructuradas en orden a una intención narrativa, las efigies del mundo se convierten en elementos de un enunciado[50].

Por otra parte, el cine nos ofrece la impresión de dominar el mundo mediante la dominación del espacio y del tiempo, mediante la sensación de ubicuidad que en todo instante nos ofrece.

El mundo no es ya conforme con una verdad observable por una sola persona, sino una verdad observable por un grupo de individuos, cada uno de los cuales ocupa un punto de observación diferente. El objetivo (en todos los sentidos de la palabra) se convierte en lo cotidiano de una intersubjetividad permanente. El mundo creado —o recreado— por el film es una realidad paralela más «verdadera» que cualquier otra realidad directamente captada por un observador único, dado que ofrece una visión más *total* de esta realidad. Menos verdadera también, puesto que crea, sumando puntos de vista arbitrariamente recortados de lo real sensible, escogidos arbitrariamente y arbitrariamente relacionados unos con otros, ese continuum diferente del que hemos hablado. La realidad cinematográfica es *otra* realidad. Lo esencial es que esta realidad sea una representación adecuada, es decir, que no sólo nos dé *la imagen de las cosas,* sino que, en el desarrollo narrativo que el film supone, sea reflejo de las *condiciones verdaderas* de la vida de los hombres en un medio auténtico.

Por ello, en lo que concierne al problema del realismo en la pantalla, decir como Bazin que «el montaje falsea el tiempo» es a la vez un absurdo y una verdad. Inevitablemente, habrá siempre creación de un espacio-tiempo distinto. El tiempo real no puede mantenerse más que al nivel del plano; y en sentido estricto al nivel de la secuencia, a condición de que ésta sea corta, registrada mediante una sola toma de vista móvil, o de que se produzca en la profundidad del campo. Pero el film más «objetivo» y más «concreto» será siempre una determinada abstracción de la realidad.

Cuando Rossellini nos dice, por su parte: «La realidad es continua, ¿con qué derecho va usted a cambiarla? Queremos ser libres, escoger entre lo que nos muestra, no queremos ser engañados. Necesitamos planos largos, anchos, profundos, para tener un campo vasto en el que nuestra voluntad y nuestra libertad se ejercerían escogiendo», se está dejando engañar por sus ilusiones.

---

[50] En un artículo consagrado al primer volumen de esta obra. En *Communications,* 5, abril de 1965.

En primer lugar porque la realidad —al menos lo que de la realidad percibimos nosotros— no es continua. La continuidad «mundana» en la que nos movemos, vemos y pensamos, está tan arbitrariamente construida como una continuidad cinematográfica. Está hecha de puntos de atención captados en el real global, relacionados entre sí por nuestros movimientos y nuestras miradas sucesivas, sin que nosotros nos demos cuenta exactamente, porque estos «cortes» no son distinguibles unos de otros, limitados, enmarcados como las imágenes; nuestras miradas están vinculadas a nosotros y dependen de nuestra presencia, de nuestra situación «en el mundo», mientras que las imágenes cinematográficas y su continuidad nos son impuestas «desde fuera». Pero dado que el film está hecho para testimoniar, para comunicar ideas, impresiones, sensaciones, sería difícil que pudiera producirse de otro modo. No habría entonces ni film ni autor.

Por largos, anchos y profundos que puedan ser, los planos siempre serán limitados, como lo son los planos cortos, estrechos y poco profundos; y si nos negamos a modificar la realidad, más vale abandonar la cámara y mirar en torno nuestro. Aunque la simple mirada, como ya hemos dicho, también es un recorte de la realidad íntegra del mundo y de las cosas.

En otros capítulos hemos subrayado hasta qué punto esta «libertad de elección» en la imagen era una ilusión. Pero creer que estos planos largos, netos en toda la profundidad de la imagen, «son la traducción cinematográfica de la percepción prolongada y distraída del individuo durante la vida cotidiana», como asegura Phillippe Collin, no es menos erróneo[51], porque si la mirada se ve siempre atraída por un punto cualquiera sobre el que se fija la atención, aunque sea durante un segundo, la atención sólo desaparece cuando estamos distraídos. Y en este caso miramos las cosas «sin verlas», y estas cosas no podrían aparecer con la nitidez de la expresión fotográfica.

Para satisfacer a la verdad objetiva, conviene actuar sencillamente de forma que la realidad «reconstruida» integre el máximo de elementos concretos, de actos concretos, no «desfasados» por un troceamiento excesivo, sino captados en la amplitud de su desarrollo, siguiendo el curso de este desarrollo mismo. De ahí el evidente interés de los planos largos que registran «bloques de acontecimientos», cuya duración global respetan, y que dan cuenta de la simultaneidad de sus actos constitutivos. Pero es una forma como otra cualquiera de «ver el mundo» y de referirlo, al margen de lo que realmente es. No debe olvidarse que un campo-contracampo, como muy acertadamente observa Barthélemy Amengual, «si pone en juego planos concretos, planos en situación, puede romper menos la continuidad de una secuencia que una inserción no situable, desarraigada, obtenida mediante un trávelling en el interior de un plano complejo»[52].

Cuando se pretende relatar tan objetivamente como sea posible hechos verdaderos (o verosímiles) y ofrecerlos por lo que son, con la significación que les es propia, resulta evidente que no se los podría situar en medio de una colección de detalles aislados. La adición de tales elementos no daría nunca por resultado otra cosa que un equivalente simbólico.

Ya hemos visto que tal método condujo a Eisenstein a un callejón sin salida y a Dziga Vertov a la abstracción pura. Pensando que conseguiría una verdad global mediante la ordenación de planos fragmentarios disociados de sus ataduras reales, y no interesándose por otra cosa que por su organización en el plano teórico, Vertov llegó a decir a las cosas todo cuanto él quería hacerles decir.

No es menos cierto que cuando las cosas son presentadas en su contexto real nada impide extraerlas de él, si es preciso, para reintroducirlas nuevamente *a posteriori*. Los planos largos no eliminan los planos cortos, ni el montaje, ni ninguno de los derechos del lenguaje cinematográfico. Situados en el nivel de lo real *denotado*, preservan simplemente la autenticidad descriptiva de aquél, y no eliminan, sin embargo, las connotaciones que pueden resultar de los movimientos de cámara y de la variedad de los puntos de vista incluidos en su propia extensión[53].

Una vez dicho esto, la puesta en escena puede jugar sutilmente con la atención del espectador. Puede satisfacerla situando los personajes en los lugares privilegiados, o, por el contrario, defraudarla localizando a esos mismos personajes en los lugares de menos acción. La atención decepcionada, desorientada, se encuentra entonces reformada por una especie de reacción, dado que la mirada debe buscar en otra parte lo que no encuentra donde ella esperaba. El espectador no es por ello menos «conducido», pero esta conducción es tanto más sutil cuanto que exige más su atención, dándole la ilusión de libertad.

---

[51] Philippe Collin, en *Télé-Ciné*, 50.

[52] Barthélemy Amengual, *Antonioni*, París, Seghers, 1964.

[53] Refiriéndonos a esto, ya dijimos en el epígrafe XXX que, como se puede ver, el término de plano está empleado aquí en el sentido de «toma de vistas continua».

A partir de este momento, las consecuencias no son ya las mismas. Dado que un estímulo hacia el que somos orientados exige menos tiempo para producir todo su efecto consciente que un estímulo que no esperamos[54], la atención satisfecha nos colma pero nos somete a la dependencia del director. Por el contrario, la atención contrariada, que pone un «tiempo» entre la necesidad de descubrir y el efecto del descubrimiento, otorga una especie de juicio que Bazin y Rossellini han considerado como un efecto del libre albedrío, que pone una «distancia» entre el comportamiento del otro y nosotros. Ya no somos conducidos ciegamente, puesto que se nos lleva a descubrir un hecho importante oculto durante un instante por la no instantaneidad de su percepción clara. La «distanciación cinematográfica», si es que hay distanciación, sólo puede estar en esto, por el hecho de que éste efecto no anula la participación. Todo lo contrario, más bien la reforzaría. Pero al exigir entonces la percepción del acontecimiento la realización de la anticipación perceptiva que solemos utilizar a cada momento en la realidad auténtica, se deduce que la impresión de realidad «haciéndose» resulta más evidente. Este método, junto a la toma de vistas móvil (de la que en muchas ocasiones es efecto), nos sumerge literalmente en el seno de lo «real vivido», captado por ese mismo hecho en su extensión temporal, en el curso de su vida actuante.

Sea como fuere, se trata siempre de una *descripción de lo real*, aunque reconstruido y llevado a la escena. Y la puesta en escena es incluso la fórmula mejor, pues la persecución de hechos captados en vivo arrastra siempre al cineasta en direcciones que no puede prever y que no controla. Exige entonces esas segundas tomas, esos empalmes, ese montaje *a posteriori* que «fabrica» una seudorrealidad, una verdad más artificial de lo que nunca podría ser la verdad de una puesta en escena novelística. Entre la realidad falseada del «Cinéma Vérité» y la falsa realidad del melodrama, el margen es suficientemente amplio para permitir un acercamiento sensible y significante de la realidad verdadera sin que uno deba extraviarse hacia posiciones extremas.

---

[54] Véase B. Titchener, *Psychology of feeling and attention*, Nueva York, 1906.

Como hace notar Bernard Dort, «describir no es revelar una objetividad que existiría en estado latente en los seres y en las cosas; al contrario, describir es afirmar una subjetividad por medio de los seres y las cosas»[55].

Negándose a dar a las cosas un sentido cualquiera, que las pondría en peligro de cambiar su significación intrínseca (fingiendo ignorar que esta significación es totalmente relativa), privándolas de toda participación significante y no conservando de ellas otra cosa que su *presencia*, es decir, su *disponibilidad*, resulta fácil postular la *falta de sentido* y establecer la incomunicabilidad universal. Al depender la comunicación del empleo de los signos, abrogarlos supone evidentemente rechazarla o sustraerse a ella. Para escapar a esta forma de solipsismo,

> bastaría [dice Bernard Dort] con renunciar a tomar el método de la descripción por lo que no puede ser, salvo traicionándose a sí mismo, tomarlo por lo que es, es decir, el ejercicio mismo de la observación. Porque la elección no está, para nuestro cine, entre el viejo drama y la seudobjetividad frente a un mundo inmutable. Oscila entre la falaz magia de la operación-descripción (u operación-verdad) y la responsabilidad de un relato hecho por alguien[56].

Por lo que respecta al contenido, no se trata de interesarse en la vida de los pobres más que en la de los ricos, sino de considerar a los seres según las relaciones dialécticas que les unen en un contexto social objetivamente referido, es decir, referido por una mirada subjetiva *en tanto que mirada*, pero desprovista de *parti pris* en cuanto al *sentido* de los sucesos; porque esa mirada, es decir, ese autor, debe extraer una conclusión moral que le es personal, pero que no implica ninguna manipulación de las cosas así referidas.

Evidentemente, una descripción de la existencia —para seguir con Heidegger— confirma siempre y necesariamente la idea que nos hacemos de ella, puesto que esta idea es ya un elemento, un modo y un factor de esta existencia misma. Cierto que la manera de ver las cosas les presta *de facto* una orientación personal. Pero dar un *sentido* a los acontecimientos es una cosa, e introducirlos forzadamente en una conducta *premeditada* otra cosa muy distinta. Se trata simplemente de no traicionar su marcha fundamental, sus condiciones reales. De no falsear la realidad con objeto de hacerla apasionante y espectacular, o con objeto de sacar de ella un valor demostrativo o ideológico cualquiera. Se trata de escoger hechos susceptibles de retener la atención por el interés que ofrecen, de construir (o re-construir) una continuidad de acontecimientos según el paso lógico de las situaciones planteadas, sin noción de *intriga* en el sentido convencional de la palabra. Se trata, en fin, y sobre todo, de no aislar los hechos, de no «limpiarlos» de hechos concomitantes reteniendo sólo aquellos que son susceptibles de hacer avanzar dramáticamente la acción; antes bien, por el contrario, hay que considerarlos entre los otros que actúan o reaccionan sobre ellos, aun a riesgo de entremezclarlos, de multiplicar las intrigas, sin necesariamente seguirlas todas hasta el final.

---

[55] Bernard Dort, «Un cinéma de la description», en *Art Sept*, 2, 1964.
[56] *Ibid.*

Por ejemplo, el hecho de buscar empleo puede constituir lo más esencial de una película, como ocurre en *El empleo*. A condición de que no se «dramaticen» los acontecimientos y que no se limiten a la simple descripción de los hechos; su descripción permite entrever una multitud de cosas, sobre todo aquellas que hacen que los hechos sean lo que son. Es decir, a condición de que el film sea una toma de conciencia del mundo y de las cosas (lo que es el film de Olmi) y no una descripción impersonal de situaciones dadas.

Ningún acto humano carece de interés por sí mismo. Lo único que ocurre es que hay una forma, interesante o carente de interés, que nos lo hace ver, que nos vincula a él moral y estéticamente.

Si *Umberto D* es con frecuencia molesto y fatigoso, no es porque el drama de este anciano carezca de interés, ni tampoco porque la objetividad de la mirada no posea eficacia, sino porque esta objetividad se halla vinculada las más de las veces a hechos desprovistos de significación profunda. Por ejemplo, no vemos qué interés pueda tener seguir durante todo un largo plano inmóvil e interminable los hechos y gestos del viejo ocupado en tomarse la temperatura: tumbado en la cama, se toma el pulso, coge el termómetro de la mesilla de noche, se lo coloca, mira al techo, consulta el termómetro, se levanta va a cerrar la ventana, se acerca a un espejo, saca la lengua, le parece blancuzca, duda en torno al lavabo, regresa a la cama y directamente vuelve a consultar al termómetro. Y todo esto so pretexto de captar el suceso en la totalidad de su extensión temporal.

Este principio es defendible. Pero es preciso que la duración que se nos inflige sea *significante*, que nos haga penetrar más profundamente en el conocimiento de este hombre. Ahora bien, sólo puede ser significante si testimonia un cambio, una significación, una actitud más o menos reveladora; y no es ése el caso. La duración en esa película está rellena de banalidades, y su única misión consiste simple y buenamente en prolongar más allá de lo soportable hechos cuyo sentido ha sido comprendido desde las primeras imágenes.

El estudio de la capacidad de semejante método es tanto más fácil cuanto que otra secuencia del mismo film, tomada exactamente de la misma forma, consigue una perfección tal que hoy día sigue figurando entre los trozos antológicos del neorrealismo.

La criadita empleada en el apartamento donde se aloja el viejo funcionario también es una víctima: está esperando un hijo que su amante no quiere reconocer. La escena en cuestión describe su trabajo matinal:

> Es la primera en levantarse, totalmente dormida; se va a la cocina, pone bien un tintero, bebe un poco de agua del grifo y dirige el chorro sobre el muro que las hormigas han invadido. Va hacia la ventana, vuelve, enciende el infiernillo. Prende un periódico para quemar las malditas hormigas, pone agua a calentar y coge el molinillo del café. Sentándose, mira su vientre de mujer encinta y llora silenciosamente. Sigue, sin embargo, moliendo su café y con la punta del pie empuja una puerta [57].

Ninguno de los gestos de la criadita se nos ahorra, tanto los gestos necesarios como los gestos accidentales, especialmente ese antipático movimiento de la pierna que repite constantemente mientras hace girar el molinillo, para rechazar rabiosamente una puerta que no cesa de abrirse. Todos estos actos «sin importancia» nos son relatados en una rigurosa continuidad temporal. Pero aquí la duración queda colmada satisfactoriamente por la autenticidad de un comportamiento revelador. Lo que nos conmueve no es tanto la situación dramática de la muchacha como su forma de sufrirla; su rebelión reconcentrada, impotente, que cada uno de sus gestos traiciona, nos llega al fondo del corazón.

Como entonces decía André Bazin: «Se trata [...] de hacer del cine la asíntota de la realidad. Pero para que en última instancia sea la vida misma la que se mude en espectáculo, para que la vida misma se nos ofrezca a los ojos, en ese espejo puro, como poesía. Tal como en sí misma la cambia el cine.» Y Bazin añadía un poco más adelante:

---

[57] En *Le néo-realisme italien*, de Raymond Borde y André Bouissy.

> Le hice observar a Zavattini que aquella última escena sostenía sin decaimiento alguno el interés mientras que la escena de Umberto D en la cama no lo conseguía. Tenga usted en cuenta, me respondió, que no es el principio estético lo que se discute, sino sólo su empleo. Cuanto más se niega el guionista a las categorías dramáticas y espectaculares, cuanto más se esfuerza por conformar su relato a la continuidad viva de la realidad, tanto más delicada y problemática se torna la selección de los acontecimientos ínfimos. Si le he aburrido con las anginas de Umberto, si le he conmovido con las lágrimas y el molinillo de café de mi pequeña heroína, eso sólo prueba que he sabido escoger la segunda vez lo que no supe imaginar la primera [58].

No podría decirse mejor.

Pero, habida cuenta de la diferencia emocional que hay entre ambas situaciones, convendría decir que también las cualidades de los intérpretes juegan un papel. Un actor mejor hubiera podido llenar esa duración «vacía», otorgarle mediante algún acto sensible el sentido que le faltaba. Aunque en otro plano muy alejado, estamos pensando en lo que un Chaplin hubiera hecho. Un cine de comportamiento exige «sensibilidades» más que comediantes (entendiendo por tales, actores curtidos únicamente en un ejercicio profesional, dado que queda abolido todo juego), exige individuos que no *interpreten*, sino que su mismo ser *se convierta* en el de su modelo. El ejemplo de María Pia Castillo es a este respecto un testimonio sorprendente: ella es esa criadita, con la simplicidad de un ser que se borra totalmente y deja actuar a la verdad casi animal de su instinto.

Habría mucho que decir sobre la interpretación cinematográfica; el problema no es sencillo, tanto cuando se interpreta un film realista como una leyenda épica. La tragedia, la comedia, la epopeya, exigen modos de interpretación muy distintos, tan distintos que a veces, cuando los actores representan «verdad», suenan a falsos, por ejemplo, en las comedias de René Clair [59]. Sin embargo, hay una cosa cierta: dejando a un lado las arbitrariedades del melodrama (que no falsean nunca otra cosa que la lógica de las situaciones, la verdad de las circunstancias), puede observarse que las viejas películas, hoy ridículas, lo son mucho menos por deficiencias técnicas o estilísticas —que de buena gana les perdonaríamos cuando su temática es válida (cosa que ocurre en ocasiones)— que por la interpretación de los actores.

---

[58] André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, vol. 4.

[59] Véase, del mismo autor, *René Clair* (colección «Classiques du Cinéma»).

Durante los años veinte, se habló mucho de la interpretación «extraordinaria» de Sessue Hayakawa. Y era justo, porque ese gran actor alteró completamente a partir de 1914 el ritual de la interpretación, suprimiendo el énfasis teatral entonces de moda, reduciendo el gesto al mínimo, sometiendo sus actitudes a una gimnástica intelectual madurada largo tiempo. Sin embargo, la mayoría de sus películas anteriores a 1920 apenas son soportables hoy. Por sobrio que sea, su interpretación descompuesta, mesurada, calculada, deja transparentar a cada instante el artificio. Por el contrario, Mary Pickford, en cualquiera de sus películas, sea un brevaje lacrimoso o un romance almibarado, sigue siendo encantadora por su gracia, por su indolencia amable, por su sinceridad, por su verdad, incluso en el artificio. Precisamente porque no *interpreta*, porque no reflexiona, porque no calcula, sino que da rienda suelta a su espontaneidad. Lo mismo ocurre (aunque a nivel superior) con Lilian Gish, que nos ahorra los remilgos de la anterior, y cuya sensibilidad a flor de piel se expande con soltura hasta allí donde el arte pensado y sabio de los mayores cómicos jamás ha llegado.

Ved cualquier película documental de 1915 y los veteranos de la primera guerra en el frente, en las trincheras. Viven, incluso hasta hacerse matar, sin teatralidades. Son lo que son, tal cual son. Y ved ahora a Severin Mars o a Romuald Joubé en *Yo acuso:* ¡es estremecedor! Pero ahora ved cualquier tragedia anterior a 1914, y, entre los actores cuyos gestos provocan hilaridad, ese caballo que cruza la calle o ese perro que deambula por los alrededores. Probablemente es el menos teatral; es tan «verdadero» como cualquiera de sus congéneres actuales; se contenta con actuar como perro con su instinto de perro, sin pedir ni esperar otra cosa.

¿Tenemos que decir que este es el modelo que proponemos a los actores? El día en que *vivan* su personaje, el día que lo integren en su ser, lo *serán* con tanta intensidad y tanta verdad como un perro puede ser perro en su ser de perro; entonces el cine será realmente ese «espejo de la vida» de que habla Bazin, una vida susceptible de ser convertida en poesía por la gracia eventual de un eventual poeta. Porque para convertir la vida es preciso en primer lugar captarla en su plenitud existencial, siendo la citada conversión consecuencia de una reorganización y no de una imitación teórica y lejana.

A este respecto, Antonioni sería un cineasta ejemplar:

> Lo que para él cuenta [dice Bernard Dort] no son las acciones de los personajes, sino sus gestos, no es lo que hacen o dicen sino lo

> que no llegan a hacer o decir, la forma en que van y vienen entre dos actos, esos momentos vacíos entre dos palabras durante los cuales se contentan con existir [...] Aquí la descripción se crece. A lo que en ese momento la descripción aspira es a descubrir al hombre no tal como aparece ante los otros, sino tal cual es: de ahí, el cineasta atento a los «momentos de abandono en que el individuo, demasiado fatigado o muy distendido, no se cuida de protegerse de la mirada de los demás». El cineasta trata de alcanzar «lo esencial del ser». El film pretende ser entonces un descubrimiento: no el relato de tal o cual aventura de un individuo comprometido en una sociedad precisa, en un lugar y en un momento dados, sino el conocimiento de este individuo en lo que tiene de más singular, en aquello precisamente que se escapa a esa sociedad, a ese lugar y a ese momento, en lo que le hace *ser* él mismo[60].

Ahora bien, en esta descripción casi fenomenológica en la que el cineasta no tiene que explicar los actos que registra, y no podría hacerlo sin recurrir a algún comentario, el lenguaje debe ser lo suficientemente alusivo, la colocación de los personajes y las motivaciones deben ser de tal forma que lo que se desprende del conjunto sea rápidamente comprensible: «Cuando se ha dicho todo [observa Antonioni], cuando la escena principal parece terminada, queda lo que viene después, y me parece importante hacer ver a este personaje precisamente en ese momento, de espaldas y de frente, un gesto y una actitud que aclaran todo lo que ha ocurrido y lo que aún queda por suceder.»[61] En efecto, el espectador no puede ser obligado a convertirse en novelista con el solo objeto de que imagine el secreto de los actos que se desarrollan bajo sus ojos. Además, el paisaje natural puede, indudablemente, hallarse sintonizado con el estado de ánimo de los personajes, reflejarlo, como la carretera otoñal y desierta en *El grito*, la isla rocosa en *La aventura*, o esos edificios, esos muros de hormigón con que los individuos se enfrentan por doquier *(La noche, Desierto rojo)*. Estos modos de proceder son perfectamente realistas, porque el autor se contenta con subrayar las actitudes, los momentos o las relaciones significativas, sin buscar la objetividad del mundo representado.

Guido Aristarco ve en ciertos planos largos, en ciertos trávellings que siguen a un personaje solo en un lugar cualquiera (el paseo de Lidia en *La noche*), el equivalente cinematográfico de un monólogo interior. Podemos estar de acuerdo porque se trata de cine muy notable. Pero si existe el monólogo interior, tenemos derecho a preguntarnos: ¿monólogo interior de quién, sobre qué? Porque una cosa es captar la vida, y otra saber lo que la vida descubre. Ahora bien, aquí la vida no descubre más que horizontes vacíos, la vacuidad mental de la heroína; por eso a duras penas nos interesamos en ello.

---

[60] Bernard Dort, *op. cit.*

[61] En *Cinéma 58*, septiembre-octubre de 1958.

El ver las cosas «entre los actos» sólo nos parece válido cuando esas cosas permiten captar un mundo interior original y cautivador; sólo es interesante conocer a los individuos si son dueños de un estado anímico que los singulariza, que los afirma com *seres* o como *personas*. Y si Antonioni se sirve de la temporalidad para expresar con ella la insignificancia, la escasa importancia ante la existencia profunda de los seres, si el espacio no es nunca en él otra cosa que el lugar donde se despliega esta «insignificancia» de la duración, no es la duración entonces la que está vacía, sino su «vivencia», es decir, la existencia de aquellos que la viven, que arrastran una vacuidad mental, moral o material sin esperanza.

Se ha dicho con frecuencia que sus películas, por notables que sean en cuanto al estilo, por la forma original de observar y de describir las cosas, desprenden un aburrimiento profundo. Pero nosotros creemos que ese aburrimiento —imposible de negar— pertenece sólo al mundo que nos ofrece.

Evidentemente, hay una primera razón debida a la toma de partido formal del autor. Cierto que no es posible contentarse simplemente con sugerir la duración sin suprimir al mismo tiempo la percepción sensible. Pero, siendo el tiempo de representación homólogo con frecuencia al de los actos representados, no es esta duración la que cansa, sino el vacío con que está hecha, Es más, quizá sea el hecho de que estos tiempos vacíos son observados «desde el exterior», con un distanciamiento que nos aleja de los individuos en lugar de ponernos en comunicación con ellos. La duración, por esto, no está sentida como un aburrimiento «vivido», sino como un tiempo impuesto, como un aburrimiento que no nos afecta, y al cual permanecemos extraños. Para que estuviésemos dispuestos a participar del estado mental de los personajes sería preciso que los captásemos «desde el interior», que los conociésemos lo suficiente para «adivinarlos». Cosas todas a las que Antonioni se niega so pretexto de que son arbitrarias, lo cual es muy cierto, pero el arte presupone esta arbitrariedad, y el rechazo de someterse a ella conduce a la negación estética, es decir, psicológica, aunque se trate de psicología del comportamiento. En arte lo esencial no es el ser verdadero sino el dar al espectador una sensación de verdad sensible, dado que la verdad-en-sí es inasible suponiendo que exista. Llevada al extremo de este modo, la objetividad no nos deja ver a los seres vivos más que como «objetos». Nos informa sobre ellos tanto menos cuanto que no tienen nada que decirnos y cuanto que su presencia en este caso no es testigo más que de su insignificancia. En el límite, consentiríamos en compartir su aburrimiento si fuéramos capaces de experimentarlo *como ellos* y por las mismas razones que ellos. Se admitirá que es bastante difícil, porque eso equivaldría a vaciarnos de todo carácter, dado que el suyo es prácticamente nulo. Pero, sea el que fuere el estilo adoptado, no creo que mostrándonos personas que se aburren durante todo el tiempo que se aburren se nos haga comprender su aburrimiento. Sólo se nos hará ver que se aburren aburriéndonos hasta la saciedad.

O mejor dicho, comprendemos perfectamente esta lasitud. Lo malo es que se nos quiere vincular a sus razones, y que los personajes de los que esas razones dependen carecen totalmente de interés. De ahí el aburrimiento que nos procuran, ellos y su drama, cualquiera que sea el valor del lenguaje que pretende interesarnos en ellos.

> El mundo moderno [dice Antonioni] clama por otra moral todavía indefinible, una moral que queda esbozada en un compromiso sugerido por el desenlace de *La aventura*, de *La noche*, de *Desierto rojo*, fuera de la cual no hay más salida que la muerte de Aldo.

No lo creemos. La vida exige algún coraje, y el primero de ellos mirar al mundo de frente y en sí mismo. El drama de estos individuos carece de interés, porque son seres apáticos, ni siquiera psicasténicos. Peloteados como un balón sobre las olas, ceden a los impulsos del momento, no viven más que a golpes sucesivos y carecen de cualquier espesor temporal porque no infunden ningún *devenir* a su estado larvario. Incapaces de sentir profundamente cualquier cosa, el amor no es para ellos más que un paliativo al aburrimiento, es decir, una incapacidad de ser en sí mismos, de realizarse en una fijación moral, material o sentimental, sea la que fuere, porque descubrir la nada del mundo es descubrir su propia nada[62]. No hay mundo vacío más que para un espíritu vacío. Cuando el espíritu es rico, el universo está colmado y no hay preguntas sobre la forma de llenarlo. Las dificultades para ser, o para amar, o para comunicar, no se deben más que a la insuficiencia y a la mediocridad de los individuos en cuestión, porque, a excepción de Aldo, no son víctimas de la sociedad, sino al contrario, personas susceptibles de alcanzar una meta a condición de que la tengan. Dejando a un lado al héroe de *El grito*, víctima que lucha con todas sus fuerzas y cuya derrota es incluso un testimonio a su favor, dejando a un lado el carácter complejo y sutil de Claudia *(La aventura)*, los personajes de Antonioni sólo se muestran «ausentes del mundo» por egoísmo, un egoísmo del que son las primeras víctimas, puesto que no les lleva más que a su propia negación. Desde ese momento la duración carece de sentido, dado que ya no es sino la duración del vacío.

Lo más sorprendente es que la mayoría de los admiradores de Antonioni (admiradores del contenido de sus películas, de su «mensaje», dado que la perfección de su estilo está fuera de dudas) son marxistas, a quienes este contenido debería sublevar por ser la imagen de un mundo degradado, alienado hasta tal punto que no posee conciencia de su alienación, deformado hasta el punto de complacerse en su propia deformación. Tal denuncia, sin duda, les satisface, pero ¿es necesaria? La evidencia de la nada carece de interés.

El desfase entre el hombre y el mundo radica en que el hombre se ha separado del mundo para no preocuparse más que de sí mismo. De ahí incluso el falso problema de la incomunicabilidad, que no es sino el corolario del egoísmo. Para comunicar es preciso *comprender* («tomar con», «encerrar en sí»), es decir, realizar un esfuerzo, tender hacia los demás, simpatizar, ponerse «en lugar de», para integrar un punto de vista que no es el nuestro. Todo lo contrario ocurre en esos personajes que Antonioni nos muestra: preocupados sólo por sí mismos no piensan más que en sus pequeños problemas, en sus pequeños beneficios mediocres, desinteresándose de los demás. Su atención está concentrada en su ombligo, que toman por el centro del mundo para no descubrir a fin de cuentas otra cosa que su aislamiento y su total inutilidad. Algo así como alguien que se encerrase con doble vuelta de llave y pasara el tiempo gimiendo, lamentándose de no ver a nadie. Se le podría responder: «Abra usted la puerta.»

Todo esto viene a precisar que el cine de la descripción no puede ser interesante más que a condición de que las cosas descritas pongan al descubierto un sentido, si es que tienen alguno. No queremos decir que las películas de Antonioni carezcan de sentido, sino que se trata del sentido de una ausencia de la que los seres que se propone a nuestra compasión son los

---

[62] Ninguna relación con los jóvenes de *Los inútiles* que callejean, que se buscan, que se desesperan, pero no se aburren. Su estado es de cambio. Los personajes de Antonioni, en cambio, son hombres en cierto modo «establecidos».

primeros responsables. Que un autor denuncie condiciones sociales inadmisibles, que describa situaciones dolorosas, caracteres ambiguos, que se vincule a cualquier cosa que participe de la vida presente, importa poco, a condición de que los hechos enunciados valoricen caracteres dignos de interés, seres *humanos* en el sentido amplio de la palabra y no larvas ocupadas en destilar su nada. El arte de Antonioni no es lo que está en cuestión, una vez más. No es culpa nuestra si se afana en describir el vacío y en hablar para no decir nada.

Y lo mismo para los mejores cineastas de la *nouvelle vague*. Están en lo cierto por lo que a la forma se refiere, en cuanto a la forma de decir, en cuanto a la mirada que arrojan sobre el mundo, en cuanto a la voluntad de traducir ciertos aspectos sin experimentar la necesidad de «dramatizar» los acontecimientos, pero construyen una máquina maravillosa para hacerla funcionar en el vacío. Su mirada se halla al nivel de la anécdota, al nivel de algunos hechos verdaderos de los que saben captar la momentaneidad, la fugacidad, sin ser capaces de relacionarlos entre sí, de organizar su desarrollo por medio de un comportamiento a la vez lógico y coherente. Incluso la desdramatización es para ellos sinónimo de informe o de informal, cuando la vida, aunque no sea preestablecida, se establece lógicamente en la duración. Están en el plano del *instante*, no en el plano del *devenir*. Sus ensayos no son todavía sino borradores de un cine futuro que algunos films italianos o japoneses nos permiten entrever: la toma de conciencia del mundo y de las cosas a través de una mirada bastante objetiva para no traicionar la realidad verdadera, bastante lúcida para extraer su sentido profundo, bastante subjetiva, sin embargo, para presentarla de una forma personal y bajo una forma que agote las significaciones.

Sea como fuere, el cine contemporáneo ha franqueado una etapa decisiva. No es moderno sólo por haber echado por tierra algunos tabúes, por haber roto algunas sumisiones que impedían su vuelo, sino por haber dado preeminencia al relato sobre el espectáculo, por haber dado primacía al comportamiento de los seres sobre la anécdota; por haber preferido a la resolución de una intriga las variaciones sobre la memoria y el olvido, lo real y lo imaginario, el ser y el parecer; y también por haberse orientado —y cada vez más— hacia la expresión de las realidades sociales de un modo positivo y concreto.

Pero toda medalla tiene dos caras. El héroe moderno, como reconocía Gilles Jacob, «parece ser una encarnación de la impotencia de vivir, de amar, de hacerse comprender, de la esterilización del corazón, del gusto por la soledad, del miedo a la muerte»[63].

En este aspecto, el cine es un testigo de nuestro tiempo. No podríamos reprochar a Antonioni haber escrutado diversos especímenes del mundo actual, aunque estamos en el derecho de preguntarnos si el cine no tiene otra cosa mejor que hacer que detenerse a considerar su aspecto negativo.

La verdad es que los films, hechos por burgueses a menudo reaccionarios, no han sido capaces de interesarse en otra cosa que en burgueses, y de una clase teórica y abstracta, en mitos susceptibles de acunar las ilusiones, de favorecer los sueños o de adormecer las malas conciencias. Los héroes de la pantalla son *el* abogado, *el* médico (siempre «grandes patrones», como suele decirse), *el* industrial, *la* mujer de mundo y los demás arquetipos que con frecuencia vienen a reemplazar a los arquetipos no menos convencionales de un cine anarquizante a lo Prévert: *el* desertor, *el* granuja de buen corazón, *el* capataz buena persona, *el* mal patrón, todos ellos cabezas de un guiñol de niños sabios. Y si por casualidad una película nos presenta un obrero, un campesino, se trata siempre del «proleta», o del «paleto», de Jean Gabin o de Bourvil. Pero jamás de *auténticos* campesinos, de *auténticos* obreros, de *auténticos* empleados, ni siquiera de pequeños burgueses tranquilos cuyo drama cotidiano no es menos interesante que el de los chulos o las rameras. La excepción confirma la regla y si descontamos *Le ciel est à vous* o *Las últimas vacaciones* pueden contarse con los dedos de la mano las películas francesas que han sabido presentarnos seres más o menos verdaderos que actúen de una forma más o menos verosímil en un medio más o menos auténtico.

Los films neorrealistas ponen de manifiesto otra verdad. Pero si bien quieren examinar *objetivamente* los mismos personajes, nos damos cuenta de que, desembarazados del mito que les rodea o de las convenciones con que se les adorna, no queda otra cosa que fantoches deshinchados, que no se tienen de pie más que por el impulso de una sociedad caduca. Porque la enfermedad de nuestro tiempo es esencialmente una enfermedad burguesa, la senilidad de una clase caída. La verdadera crisis de nuestro tiempo radica en que la clase burguesa piensa todavía según conceptos que carecen de valor; en que todo lo que fue pensado en el transcurso de los siglos precedentes y que fue verdadero en su época no puede servir como regulador de nuesvida; y en que las concepciones modernas no han encontrado un creador capaz de expresarlas, de exaltar de modo importante su profundidad, de cristalizar las significaciones en una obra ejemplar, limitándose por ahora a significar a veces algunas tendencias fugaces y superficiales.

---

[63] Gilles Jacob, *Le cinéma moderne*, Lyon, Serdoc, 1964.

La enfermedad consiste en que se ha derrocado a Dios sin haber sido capaces de poner una *idea* en su lugar, en que el pensamiento burgués no puede sostener sus derechos sin sostener la existencia de Dios, en que tiene necesidad de creer en él, dándose perfecta cuenta de sus ilusiones[64]. Entonces, para no perderse en cualquier parte, desorientada, desconcertada, cree en todo y en nada, en cualquier cosa, en la adivinación del porvenir, en el espiritismo, en la astrología, en el correo del corazón, cuando no fabrica ídolos de cartón como vedettes y políticos que duran lo que una tormenta el tiempo de un rayo. Se pierde el tiempo izándoles sobre el pavés para pocos meses más tarde poderlos demoler. Estupidez y vanidad de pim-pam-pum de feria.

No sabiendo ya creer, ni pensar todavía en nuevos pensamientos, se evita hacerlo. El vulgo que no ve ni comprende más que las apariencias se espanta ante lo que no comprende, como un muchacho asustado por un diablo de juguete, que no se da cuenta de que es él precisamente quien lo hace salir de su caja. Acostumbrados a contar con valores «en sí» —y, por tanto, irrefutables—, la gente ha perdido la orientación cuando ha creído comprender que eran relativas, es decir, cuando para ellos han parecido carentes de sentido. Olvidan que el hombre es la medida de todas las cosas en el plano de lo que es humano, y que le basta con saber aceptar sus responsabilidades. Pero nadie se atreve ni tiene el coraje suficiente, porque para hacerlo sería preciso que la clase burguesa renegase de los conceptos que le aseguran los privilegios de los que se niega a desprenderse.

Por burla o por compasión, sin saber ya a dónde dirigir la cabeza, hambrientos de todo y de nada, los «decepcionados» se refugian, igual que los héroes de Antonioni, «en la exaltación del sexo». En todas partes el amor es mancillado en primera página, incluso en las páginas de los semanarios. Sumidos en esta abulia que los vuelve locos, ni siquiera se dan cuenta de que, como dice André Breton, «el deseo y el placer están muy lejos de ser todo el amor, y dándole total libertad el hombre aliena el amor en tanto que principio único de transmutación»[65].

También podría decirse que un aspecto del arte moderno sólo es antiburgués en el plano de los conceptos burgueses que no ha sabido superar. El artista que pretende alzarse contra la esclerosis académica pone en su obra una especie de agresividad ostentosa. So pretexto de tomar conciencia de una realidad —para lo que resulta precisamente incapaz—, no cesa de atormentar, de inquietar más que de satisfacer, y su pretendida «desmitificación» no es otra cosa que una mixtificación mayor todavía. Ahora bien, se trata menos de rebelarse que de transformar, de *reconstruir*. Semejante ideal sólo puede ser conseguido a base de fervor y de alegría. Inquietar a los demás, «agredirles», no es más que la manifestación de los impotentes, una especie de venganza de la impotencia para crear realmente. La verdadera creación supera y domina ese estadio infantil y primario.

Se diga lo que se quiera, el futuro está en un mundo viril y sano. Sólo se encuentra todavía en la esperanza de los que suben, de los que barrerán esos miasmas nauseabundos, y de los que querríamos que las películas *realistas* nos ofrecieran una imagen real y convincente, sin ánimo de propaganda de ningún tipo, que simplemente atestiguaran la mirada lúcida de un artista sobre los destinos de un mundo que habría dejado de tener miedo de sí mismo como un niño cobarde.

Por supuesto, el cine no podrá ser sólo «realista». Incluso aunque este aspecto sea, sin duda, el más válido, por ser precisamente aquel que nos permite tener conciencia de nosotros mismos y del mundo de un modo objetivo y concreto, no es él único.

No nos extenderemos aquí sobre las posibilidades del cine en cuanto a la representación de un mundo imaginario, ni siquiera sobre las facultades que tiene para hacer surgir los aspectos mágicos o fantásticos de la realidad más tangible; es demasiado evidente. Pero hay una forma de irrealismo que pone al descubierto el *sentido* y no un *aspecto* de lo real. La simple descripción de un mundo, cuya lógica de acontecimientos escapa a lo cotidiano, a lo normal, nos sume rápidamente en una surrealidad cuya significación alusiva es todavía una «explicación» (por lo menos una «interpretación») de lo real inmediato. Algunos films de Buñuel, especialmente *El ángel exterminador*, responden a esta acepción. Se trata de un irrealismo por medio del cual la realidad, cogida en la trampa, aparece y se manifiesta bajo otras apariencias. Sin embargo, lo irreal está esencialmente en el contenido. El modo de representación, semejante al de cualquier otro film, acusa la singularidad de las cosas representadas, subraya su carácter insólito, pero no lo *crea*. La forma de mostrar continúa siendo extraña a la extrañeza de lo que nos muestra.

---

[64] Dios, como ya hemos dicho, no es más que una palabra. Todo consiste en saber qué se pone dentro. Se trata, por supuesto, de Dios en su acepción religiosa o teológica, cualquiera que sea el dogma considerado.

[65] André Breton, prólogo a la obra de Oscar Panizza *Le concile d'amour*, París, J. J. Pauvert, 1964.

Lo irreal de que nosotros queremos hablar es, por el contrario, función de la forma.

Ya hemos visto que las cosas representadas en la pantalla están siempre en cierta forma provistas de un coeficiente de irrealidad, debido al hecho mismo de la representación. En el film más objetivamente «descriptivo» lo real es visto de una determinada forma, escogido, encuadrado, reestructurado y reorganizado. Se trata simplemente, dijimos, de actuar de forma que esta reorganización siga lo más de cerca posible a las condiciones de lo real, su desarrollo lógico, se trata de desglosar «bloques» de sucesos respetando la duración de los actos vividos, de ordenarlos según una temporalidad actuante.

Igualmente hemos visto que siguiendo el método inverso, fragmentándolos considerablemente, reteniendo sólo detalles yuxtapuestos como en un rompecabezas, se llega a las significaciones abstractas. Pero entonces al cineasta se le ofrecen diversas soluciones.

Si se quiere proseguir un desarrollo temático, al modo de la «cinedialéctica» eisensteiniana, se pierde todo contacto con la realidad y con las condiciones fundamentales de la expresión cinematográfica. Siendo consecuencia de una serie de imágenes separadas de todo desarrollo concreto, las ideas no pueden ser sugeridas salvo a condición de tener que recurrir a símbolos convenidos. En lugar de hallarse implicadas por relaciones cuyo sentido está definido por la acción denotada, las connotaciones, para tener un sentido, deben ser codificadas. Se vuelve entonces a los ideogramas primitivos.

Si se quiere construir un film reteniendo sólo los detalles significativos, los grandes planos aislados relacionados unos con otros, al par que se sigue la progresión de un acontecimiento concreto, entonces se crea un espacio-tiempo teórico y se pierde la geografía de los lugares. Aunque se halle «situado» objetivamente, el drama llega pronto a lo intemporal. Así ocurre con *La passion de Jeanne d'Arc*, de Dreyer, o con *Pickpocket*, de Bresson. Este estilo, perfectamente legítimo, sólo puede emplearse de modo excepcional, porque no está justificado más que por temas excepcionales en sí mismos.

Pero además de estas dos formas que hemos estudiado cabe una tercera posibilidad. Al continuum «casi real» del film descriptivo, al espacio-tiempo «teórico» del realismo abstracto o de lo imaginario puro, se puede oponer un continuum «no semejante» a lo real, pero completamente lógico. No se trata ya, desde ese momento, de *contar* una historia o de asociar ideas, de establecer *relaciones de hechos*, sino de construir *relaciones de cosas*.

Cuando se establecen relaciones amañadas, a la manera de Dziga Vertov, como en el montaje «Nuremberg 1936, Berlín, 1945»[66], se falsea la realidad auténtica en beneficio de una idea preconcebida. Sin embargo, la seudorrealidad fabricada de esta forma sigue siendo plausible: los datos (1936-1945) *habrían podido* no estar alejados en el tiempo, las relaciones implicadas por el montaje hubieran podido ser auténticas, y las cosas hubieran podido ocurrir como en la película. O dicho de otro modo, por arbitrarias que sean, las relaciones espaciotemporales fabricadas de ese modo también son imagen de lo real. La realidad no es falseada más que de cara a su irrealidad ante la historia. Por tanto, no se trata de una irrealidad sino de una realidad *no verdadera*, irreal como *hecho*, pero no como *posibilidad de ser*.

Sin embargo, sean vividos o imaginarios, los sucesos se hallan siempre constituidos por relaciones de hechos. La menor alteración en estas relaciones falsea su autenticidad, su verdad. Y, por el contrario, actuando directamente con las cosas en lugar de actuar con los *hechos*, relacionando los objetos o los «pequeños espacios» según una ordenación arbitraria pero concebible, se puede construir un continuum ni verdadero ni falso, «al margen» de lo real verdadero.

Aislados de la comunidad orgánica de la que son parte constituyente, los elementos naturales, cosas u objetos, adoptan un carácter autónomo en el que hemos insistido suficientemente; por tanto, no hay por qué volver sobre ello. No obstante, esos elementos organizados de otro modo constituyen un nuevo conjunto, crean relaciones nuevas que los modifican aunque sea mínimamente, y que tienden a constituir otra comunidad, un organismo nuevo. Si no pertenece a nuestro mundo sensible, no por ello este organismo es menos verosímil; se trata entonces de una realidad imaginaria, pero *posible*.

---

[66] Véase el vol. 1, p. 433.

Examinemos el problema más de cerca.

Según la doctrina husserliana, «la imposibilidad de pensar de modo distinto a una manera determinada es la señal de que la realidad está estructurada de esta manera». La estructura formal de las cosas implica, por tanto, el pensamiento. Antes de que el lenguaje —o la obra de arte— sean «reflejos» del pensamiento, éste se halla ya estructurado a imagen de lo real, cosa que hemos dejado entender cuando decíamos, con Wittgenstein (XXII), que la lógica es *una imagen refleja del mundo*, dado que la naturaleza es lógica por esencia. Nada en la naturaleza podría ser ilógico o contradictorio salvo (en ocasiones) nuestro entendimiento. La logística no es más que una norma, un dique que tiende a mantener el pensamiento, y sobre todo el ejercicio de este pensamiento, su expresión, en los límites de la experiencia concreta.

La imposibilidad en que nos encontramos de considerar tal cosa o tal esencia sin atribuirle tal carácter es absolutamente apremiante. Pero esta coacción sólo es evidente en el plano de la razón, en el plano del juicio; tiene poco que ver con los valores afectivos.

Ahora bien, en esta continuidad imaginaria, de la que se puede decir que significaría un retorno al montaje-rey (siendo todo, en tal caso, función de la espacialización y de la temporalización de las cosas representadas), no cabría un desarrollo dialéctico, una formalización intelectual, un encadenamiento de ideas. Las relaciones entre los términos uno a uno no tendrían por meta constituir metáforas no diegéticas[67], connotaciones sin apoyaturas, ni significar ideas desarrollando una temática cualquiera *al nivel de la razón*. No habría entonces historia, ni relato, sino una estricta denotación de las cosas «reunidas en un determinado orden».

Si se admite que las cosas —es decir, su apariencia— dependen de las relaciones que las unen mucho más de lo que esas relaciones dependen de las cosas, entonces la simple denotación de un sistema semejante llegaría a descifrar aspectos nuevos.

Al no ser ni símbolo ni metáfora, el sentido —emocional o intelectual— que se desprendería de estas relaciones aparecería por sí mismo en el curso de la continuidad responsable de su estructura. Salido de una mediación formalizadora y recibido como dato inmediato, convertiría toda denotación en connotación. Podría, por tanto, hablarse efectivamente de una dialéctica de los movimientos y de las formas en una dialéctica del espacio y del tiempo, siendo ésta consecuencia de aquélla a la manera en que una norma es consecuencia de un contenido al que, sin embargo, ella organiza y dirige.

Liberado de toda coacción, de toda obligación respecto a lo real «objetivo», este ordenamiento podría formalizarse según un ritmo determinante. No según un «ritmo puro» en el sentido musical de la palabra, dado que las cosas no tienen por sí mismas un sentido, sino siguiendo solamente aquellas normas que la necesidad *interna* actualiza: *una libre organización de relaciones puras*.

Volvemos así a las búsquedas de la vanguardia de los años 1924, desprendidas de sus pretensiones de «música visual». Ahora el film no busca sus significaciones en un ritmo vacío; las halla en los aspectos del mundo, que explora a su manera, no siendo el ritmo más que la prolongación, la expresión formal de una estructura apropiada.

Este cine, creador y escrutador de un universo construido con el único objeto de hacer estallar lo real gracias a sus múltiples variaciones, aunque éstas fueran arbitrarias y teóricas, aparece como la única *poética* auténtica del film (*poiein*, crear), como la posibilidad de descifrar de una forma completamente subjetiva el misterio existencial del mundo y de las cosas. Por supuesto, no podría dar lugar más que a *temas cortos*, pero ha sido precisamente conforme con estas intenciones como nosotros hemos intentado hacer los films que ya se conocen, remitiéndonos a estructuras musicales sólo por comodidad. Nadie es más consciente que nosotros de que estos intentos, rodados en unos pocos días, no son otra cosa que esbozos, pero la toma de conciencia *estética* del universo no resulta menos sugestiva que la de las realidades del mundo social.

En este aspecto, estamos totalmente de acuerdo con Roger Munier cuando dice:

> En vez de tratarse de una historia *en imágenes*, en adelante se trataría de una pura historia *de imágenes*, cuyo único resorte sería la lógica interna de las imágenes. Porque traducir o transponer en imágenes no bastaría. Habría que hacer además que tales imágenes se encadenaran según una sintaxis propia, aunque fuera imaginaria, como se encadenan los distintos trozos de una composición musical, y en el interior de cada uno de ellos, los sonidos que lo componen. Sería preciso que el sentido proceda de esta libre articulación de unas imágenes con otras, que resulta de su única continuidad. ¿Cuál

---

[67] En el estudio que consagró al primer volumen de esta obra (en *Critique*, marzo de 1965), Christian Metz me reprocha el rechazar los términos de *diégesis* y de *diegética*, cuyo sentido es más extenso que los de *drama* y de *dramática*. Sin duda tiene razón. Por tanto...

> sería la regla de tal sintaxis? Respondo: la analogía fundamental, en virtud de la cual las imágenes se reunirían para componer un sentido, pues cada imagen se articularía sobre otra imagen *respondiéndola,* como se responden, en la unidad primordial, los fragmentos de lo real que una y otra evocarían, o mejor, que repetirían ante los ojos.
>
> Aquí se impone una explicación. Cuando hablo del libre juego de las imágenes, me refiero a que esta combinación de las imágenes entre sí para crear un sentido no debe obedecer más que a su propia ley. Pero esta ley no es menos estricta que la que impone sus estructuras al lenguaje verbal. La imagen es un fragmento significado del mundo. Por lo tanto, hay que buscar en el mundo la regla de su relación con otras imágenes. Esta regla inmanente, inscrita en el corazón de las cosas, sería el lazo analógico que uniría los fragmentos de lo real, y cuyo descubrimiento se halla en el principio mismo de la lengua poética. La poesía revela las correspondencias profundas entre las realidades que el pensamiento objetivo aísla: rehace la unidad del mundo. La imagen poética es el intermediario de tal revelación, el verbo de la unidad reencontrada[68].

> Será preciso [dice por su parte Raoul Blanchard[69]] que un día nos preguntemos por este esfuerzo titánico de todo el arte moderno por obtener de lo real lo que lo real no permite ver, y que llega hasta el punto de descuartizarlo, de perseguirlo hasta sus últimos reductos, de suscitar situaciones límites, diría incluso [...] de hacer variar el fenómeno. La fenomenología vivida es para nosotros un signo de esta gran interrogación que nuestro Tiempo alza sobre todas las cosas. [Y el autor añade, en una nota a pie de página]: Probablemente es este mismo deseo de arrancar a lo real su secreto, de extraer la idea, lo que lleva a un experimentador como Jean Mitry a perfilar la naturaleza estética del agua a través de las variaciones de sus formas.

Yo añadiría simplemente a modo de respuesta: es evidente[70].

Hace ya veinte años que Jean Epstein decía en *Intelligence d'une machine:*

> Hasta ahora se ha prestado poca atención a varias singularidades de la representación que el film puede dar a las cosas; apenas se ha entrevisto que la imagen cinematográfica nos previene de un monstruo, que porta un veneno sutil que podría corromper todo el orden razonable, a duras penas imaginado en el destino del universo.
>
> Descubrir es siempre aprender que los objetos no son lo que se creía; conocer más es en primer lugar abandonar lo más claro y más cierto del conocimiento establecido. No es seguro, pero no resulta increíble que lo que nos parece extraña perversidad, sorprendente inconformismo, desobediencia y falta, en las imágenes animadas sobre la pantalla, pueda servir para penetrar aún un paso más en ese «terrible interior de las cosas» del que se asustaba incluso el pragmatismo de un Pasteur.

Semejante modificación de las apariencias no fue sensible, al principio, más que gracias al *ralenti* y al *acelerado.* Dejamos, a este respecto, la palabra a nuestro autor:

> Esta alteración en la jerarquía de las cosas se agrava por la reproducción cinematográfica de los movimientos al ralentí o acelerados. Los caballos planean por encima de los obstáculos; las plantas gesticulan; los cristales de roca se acoplan, se reproducen, cicatrizan sus heridas; la lava sube; el agua se convierte en aceite, en goma, en pez arborescente; el hombre adquiere la densidad de una nube, la consistencia del vapor; en un puro animal gaseoso, de gracia felina, de una agilidad simiesca. Todos los sistemas compartimentados de la naturaleza se hallan desarticulados. No queda más que un reino: la vida.
>
> [...] En una proyección acelerada, la escala de los reinados se halla desplazada —más o menos, según la relación de aceleración— en el sentido de una cualificación más alta de la existencia. Así, los cristales de roca se ponen a vegetar a la manera de células vivas; las plantas se animalizan, escogen su luz y su apoyo, expresan su vitalidad por gestos [...] En el ejercicio de esta inteligencia «la semilla, al desarrollar la planta, pronuncia su juicio», como dice Hegel, y «el huevo (al desarrollar el adulto) obedece a su memoria», a su lógica, a su deber, como decía Claude Bernard, que era hegeliano y vitalista a su manera.

Esta modificación de las apariencias se hizo evidente gracias a las tomas de vistas «al revés»:

> Y lo cinematográfico, de pronto, describe con una clara exactitud un mundo que va de su fin a su comienzo, un antiuniverso que hasta entonces el hombre no llegaba siquiera a representarse. Las hojas muertas vuelan del suelo para irse a colocar en las ramas de los árboles; las gotas de lluvia brotan desde el suelo hacia las nubes; una locomotora recupera su humo y sus cenizas, aspira su vapor; la máquina consume frío para suministrar trabajo y calor. La flor nace de su marchitez y se extingue en una yema que vuelve al tallo. Este, al envejecer, se retira hacia la semilla. La vida no aparece más que por

---

[68] Roger Munier, «La cinématographie», en *Les Cahiers du Sud,* julio de 1963.

[69] Raoul Blanchard, «Métaphysique et cinéma», en *Revue d'Esthétique,* julio-diciembre de 1959.

[70] Para comprender la verdadera intención de estos films, basta con ser algo filósofo. Pero aquellos que vieron claro, Bazin, Agel, Ayfre, Blanchard, les dieron un sentido idealista extraño a nuestras concepciones. Era sin duda difícil que ocurriese de otra forma; habíamos dado alguna iluminación sin ofrecer, al mismo tiempo, los lentes que hubieran permitido verla bajo su verdadera luz. El epígrafe XIII de la presente obra puede remediar esto.

> resurrección, atraviesa y abandona las decrepitudes de la edad mediante la granazón de la madurez, deshaciendo el camino hacia la juventud, luego hacia la infancia, para disolverse por último en los límites prenatales. Aquí la repulsión universal, la degradación de la entropía, el incremento continuo de la energía, forman verdades inversoras a la ley de Newton, a los principios de Carnot y de Clausius. El efecto se convierte en causa; la causa, en efecto.
> ¿Será acaso la estructura del universo ambivalente? ¿Permitirá una marcha hacia adelante y una marcha hacia atrás? ¿Admitirá una lógica doble, dos determinismos, dos finalidades contrarias?

Al término de esta cita podemos apreciar que Epstein basa su filosofía en los datos del cine. Sin embargo, ¿son estos datos más verdaderos que los de la realidad común?

Aunque la física moderna permita considerar la eventualidad de un tiempo reversible, sólo lo hace en las condiciones de un *antiuniverso* sin nada en común con el nuestro. Aquí, como casi siempre, se confunde —se identifica— lo *representado* y la *representación*. Ya hemos insistido bastante en la diferencia fundamental que los separa, tanto como en la analogía que los une. Mediante la aceleración, mediante el ralentí, las tomas de vistas al revés no modifican en forma alguna ni el tiempo ni el espacio. Lo real sólo se modifica en la *representación* que se le da, es decir, en relación con la percepción normal que nosotros tenemos. El movimiento percibido en veinticuatro segundos se alarga a cuatro minutos; entonces percibimos lo que *podríamos* percibir en veinticuatro segundos si nuestros sentidos fuesen diez veces más selectivos. Y lo mismo ocurre, aunque en sentido inverso, con la aceleración. Las relaciones entre las cosas no son alteradas, sino solamente distendidas o contraídas, y sólo un vector está en juego: el vector tiempo.

Sin embargo, en determinados casos las relaciones de tiempo y espacio son alteradas. Pero sólo cuando en lugar de tener por objeto un movimiento lento tal como el crecimiento de las plantas (donde cada imagen corresponde a un estado relativamente estable y donde la continuidad cinematográfica recrea un movimiento *continuo*), la aceleración tiene por objeto un movimiento rápido tal como el desplazamiento de un hombre que camina. Cada imagen no fija más que un fragmento referido en la imagen siguiente al fragmento de otro movimiento que puede ser la repetición del primero (1, el hombre adelanta la pierna izquierda, 2, el hombre, algo más lejos, avanza de nuevo la pierna izquierda). No sólo hay discontinuidad, porque si la percepción del movimiento es siempre discontinua, al menos los intervalos son *más cortos* que las fases del movimiento percibido. Aquí, por el contrario, entre los intervalos de tiempos *más largos* que las fases del movimiento se introducen *fragmentos alternos* de este mismo movimiento. Se unen en cierto modo fragmentos de espacio *heterogéneos* en la continuidad *homogénea* de la duración: el movimiento no es desglosado en una serie discontinua de movimientos seguidos; está roto, desfasado. La continuidad espaciotemporal queda distorsionada: de ahí el efecto cómico que no es sólo fruto de una aceleración, sino también de una mecanización de los gestos, porque si se proyectase el film a la misma cadencia que la toma de vistas (12, 8 ó 6 imágenes por segundo), la discontinuidad no sería menos flagrante. La velocidad sería normal, pero los personajes avanzarían «a saltos».

Las exigencias de un desarrollo simultáneo del espacio y del tiempo en función del movimiento —exigencias que el cine pone de manifiesto— son todavía bastante mal conocidas y merecerían que se les consagrasen algunos estudios experimentales.

Ya hemos subrayado —a propósito de la «espacialización» de la imagen cinematográfica— el hecho de que un objeto inmóvil aparece en su tridimensionalidad, mientras que un fotograma de ese objeto, reproducido tantas veces como sea necesario, da una imagen plana. «El movimiento [dice René Zazzo] no se suma simplemente a la imagen. La suprime en tanto que imagen, la metamorfosea inmediatamente en real. En este nivel, el sentimiento de realidad no es una construcción de la inteligencia o un fruto de la imaginación, es una reacción inmediata». Por tanto, la imagen desaparece tras el movimiento del cual ella es imagen; pero cuando no es imagen del movimiento, cuando no representa ninguno, ¿cuál es ese movimiento que la metamorfosea en real? Por extraño que pueda parecer, resulta que es el transcurso mismo del tiempo[71].

En efecto, en el caso de las imágenes cinematográficas tenemos en un segundo 24 imágenes *distintas* proyectadas según la misma sucesión que el registro. Todo ocurre como si el tiempo que transcurre entre una y otra imagen estuviera inscrito en el film y vuelto a encontrar en la pantalla. En el caso del fotograma, por el contrario, tenemos veinticuatro veces la *misma* imagen. Todo ocurre como si se aportase a la duración de un segundo el tiempo de una veinticuatroava parte de segundo; se repite hasta la saciedad el mismo «momento espacial»: el tiempo no fluye; la duración es «detenida» en su evolución; no está más que «figurada» por la repetición de un instante de sí misma. Este extraño fenómeno no es la menor revelación del cine, y la profundización de su estudio nos descubrirá quizá algún secreto. Por ahora no nos movemos más que en el terreno de las conjeturas; pero la flecha de Zenón no está lejos.

---

[71] Se ha alegado (momentáneamente) el efecto de compensación de las imágenes *distintas* del film frente a la repetición de la *misma* fotografía. Sin duda este efecto desempeña un papel apreciable, pero es incapaz por sí solo de dar cuenta del fenómeno.

Hay, sin embargo, una cosa cierta: mediante la estructuración de una «cuasi realidad» o mediante la construcción de un espacio-tiempo teórico, el cine permite mejor que cualquier otro arte el estudio *objetivo* de las relaciones fundamentales del espacio y del tiempo. Resulta extraño que, salvo algunos pocos teóricos como Jean Epstein o psicólogos como Albert Michotte, Panofsky o Zazzo, nadie se haya dado todavía cuenta.

Por supuesto, ha habido intuiciones, pero nada más. No obstante, el hecho de que los dramas se hayan orientado cada vez con más insistencia hacia los problemas de la memoria o las relaciones del presente y del pasado no es ajeno a una conciencia más clara de las capacidades cinematográficas sobre la exploración del tiempo.

Sin que haya «descubrimiento» a este respecto, nosotros hemos visto que el cine permitía poner al desnudo los mecanismos de la tragedia. En ese mismo sentido, permite demostrar de una forma casi experimental que la duración homogénea del yo no es más que una recreación del espíritu.

El espíritu, en efecto, reúne en un devenir único momentos discontinuos: impulsos, repeticiones, dudas, etc. Esta vinculación sólo deja aparecer un sentido direccional porque, observándose a sí mismo, el individuo no puede actuar más que sobre *representaciones*, sobre recuerdos que considera obligatoriamente desde el estado actual de su ser. Considerados «después», los sucesos pasados aparecen implicados en un devenir unívoco que, sin embargo, sólo pueden conformar en el recuerdo. La mirada puesta en la sucesión de acontecimientos pasados borra la discontinuidad de esta sucesión que entonces aparecería como del desarrollo continuo de un devenir homogéneo. La discontinuidad sólo es sensible (y difícilmente sensible) en el acto presente que siempre rompe con algún pasado. Actuar es cambiar, y no hay cambio más que en la discontinuidad.

Estas observaciones sobre el tiempo nos llevan una vez más a las relaciones del teatro y del cine, es decir, en el caso presente, a la *representación* en el sentido espectacular de la palabra.

En efecto, la representación teatral coincide con nuestro presente. En consecuencia, deberíamos sentir eficazmente esta duración que se cumple ante nosotros. Por desgracia, en teatro «la acción que se desarrolla en el momento presente», no es otra cosa que la demasiado visible reposición, repetición de una realidad ya realizada, ya hecha, fabricada según reglas convencionales. El actor, aunque sea «de carne y hueso», pone con su presencia un obstáculo entre el personaje y yo, más aún en la medida en que no me convence de que es ese héroe. Noto perfectamente que recita un texto que no piensa y que no tiene tiempo de pensar. Cada noche representa de nuevo la escena, sin duda con pequeñas modificaciones que no puedo apreciar por ser espectador de una sola noche. Esta nueva representación es, en cierta medida, una re-creación; pero recreación de una cosa ya experimentada, convenida. El presente aparentemente «en marcha» es menos que una ilusión: una falsa apariencia. En ningún modo puedo sentir el peso de un destino imprevisible en esta seudo «marcha hacia adelante» que no es más que el calco siempre renovado de un destino preparado.

En cine, al ser hecha la película de una vez por todas, el gesto que cada noche se proyecta *de nuevo* es siempre *el mismo*. Pero la historia tal cual se desarrolla ante mis ojos está siempre «haciéndose», porque la imagen no es un actor que adopta la actitud de la víspera sino un «bloque de acontecimientos», un espacio-tiempo que contiene un «momento gestual» y forma cuerpo con él.

Poco importa, por tanto, que este acto haya sido registrado ayer o hace seis meses, que haya sido repetido, rodado diez veces, puesto que en la única «toma» conservada, la única que cuenta, se da como *efectivamente presente* en un acto de presencia real. Ya no se trata, como en el teatro, de un actor que actúa *una vez más* en un *mismo* decorado (denunciando así el artificio de este acto mismo), se trata de un mundo que, *de nuevo*, se entrega a la vista en su verdad, en su espontaneidad y en su unidad de evolución. Es un trozo de «tiempo vivido» que las imágenes vuelven a ofrecer tal cual, es decir, tal cual es, tal cual fue, tal cual será mañana y siempre.

Este suceso, trozo de espacio y de tiempo arrancado a la continuidad de un devenir que ya no lo es, realizado a imagen de lo que fue, guarda en sí todo el misterio de su ser. Como la trascendentalidad de su inmanencia, como lo absoluto de su contingencia, como la eternidad de su instante, se ha convertido en la imagen de sí mismo, tal como su propio signo, como la esencia de su realidad viva. Hasta el punto de que puedo muy bien volver a ver el film y verlo todavía una vez más: a cada proyección el *cow-boy* se encontrará con la diligencia a la hora prevista, aunque, conocido de antemano, el momento en que reciba el golpe fatal denunciará la presencia de un destino imprevisible, reducido, también él, a estar prisionero de las imágenes.

Esta duración, la que el cine contemporáneo ha convertido en su motivo más pleno de sentido, estaba ya, si se mira con un poco de perspicacia, en la tragicomedia chaplinesca.

En un libro al que una vez más remitimos al lector[72], hemos subrayado que Charlot no tiene más noción que la de presente. Toda su actividad tiende hacia el hecho inmediato, sin previsión de las consecuencias, es decir, sin anticipación del devenir. Un objeto sobre el que cae su mirada, pasa a integrarse pronto, si es que satisface alguna necesidad, en su universo, utilizado en función de su finalidad en ese mismo instante. La influencia del presente, sin embargo, es para Charlot menos el resultado de una impotencia para considerar las perspectivas temporales que un medio de defensa contra los peligros que le vienen del pasado o que presagia el futuro, que parecen amenazar su integridad y ante los cuales se encuentra simpre desarmado. Tanto más cuanto que, creyendo deshacerse de ellos, se niega a considerarlos. De su conciencia borra lo que se opone a su deseo, y cree haberlo suprimido mediante el simple hecho de negarlo o rechazarlo. Al repetir un acto que le fue favorable, cree no equivocarse, cree superar el temor de un futuro incierto: de ahí que se equivoque totalmente; el mundo y las circunstancias no son ya las mismas; choca con el obstáculo que quería evitar, etcétera.

A la nostalgia de un pasado reencontrado, a la necesidad de confrontar lo que se es con lo que se fue, corresponde la necesidad de imaginar lo que se será, la necesidad de medirse con lo que se desearía llegar a ser. Oponer el pasado rememorado y el futuro imaginario puede ser una fuente de inspiración fecunda; pero el eje del presente —un presente nítidamente situado— parece indispensable. Lo que molesta en *Marienbad* es que el film sea intemporal, sin pasado ni presente, es decir, sin dirección. El presente es un «lugar geométrico» donde lo que no es ya se confunde con lo que será, donde lo que fue es algo imaginario proyectado en el futuro. Las perspectivas se cierran en torno a un tema gratuito, aunque atrayente, donde lo intemporal no es un fantasma situado fuera del tiempo concreto, sino la destrucción de la temporalidad. El presente de *Marienbad* es la «ausencia de presente» en un futuro condicional que lo destruye y se destruye al mismo tiempo. Hay ahí una temporalidad que es a la duración lo que la afasia a la palabra. Si se prefiere es una partida de ajedrez en que se juega un devenir vacío de su sustancia; una trampa que sólo saca de su virtuosidad el placer que nos procura; la astucia de un prestidigitador sorprendente que ha reemplazado la bolita por un fantasma de tiempo vivido.

---

[72] *Charlot et la fabulation chaplinesque*, Ed. Universitaires, 1957.

LXXIX. ESTRUCTURAS VISUALES Y SEMIOLOGIA DEL FILM

Ni desde el punto de vista estético ni en el plano del contenido podría estudiarse y considerarse el cine como un hecho aislado, sino como un testimonio y un reflejo de las actividades concretas del hombre. Por tanto, debe ser situado entre estas actividades, es decir, entre las artes que, como él, dan testimonio de ellas.

Por esta razón nos hemos permitido digresiones que a primera vista podrían parecer carentes de relación con el arte cinematográfico.

En efecto, ¿cómo demostrar que el ritmo cinematográfico difiere del ritmo musical si no se comienza diciendo con precisión en qué consiste éste, y cómo hacerlo sin dar desde el principio una definición formal del ritmo? ¿Cómo hablar de los valores de composición de la imagen sin echar mano de las teorías pictóricas? Etc.

La realidad estética —como las demás realidades— sólo puede encontrar su explicación fuera de sí misma. Si se ven las cosas desde muy cerca se pierde de vista el lazo que las une. Al no poder definirse ningún conocimiento sin basarse en conocimientos anteriores, se trata menos de exponer doctrinas extrañas al arte del film que de retener lo esencial de ellas con objeto de extraer, por analogía y distinción, los caracteres y los principios generales de un arte que no por ser autónomo deja de estar relacionado con todos los que le precedieron.

Hablar de algo es comprenderlo a partir de todo cuanto ese algo no es. Pero preguntarse qué es el cine supone plantear una pregunta a la filosofía, y plantear una pregunta a la filosofía supone comenzar por definir ésta, es decir, por definir un sistema.

Ignorar o pasar en silencio los fenómenos de la percepción, que son la base de la expresión visual, sería lo mismo que edificar en el aire. Conviene, por tanto, exponer con toda claridad (al menos en sus líneas generales) una concepción a la que el estudio de la psicología y de la física contemporáneas —tanto como el estudio del cine— nos han llevado, con el objeto de fundamentar nuestra estética en algo más que en palabras. En algo más también que en vagas consideraciones técnicas que no son nunca otra cosa que aplicaciones —buenas o malas—, de principios que ellas no tienen en cuenta.

En efecto, creemos que el cine no sólo es un arte, una cultura, sino también un medio de conocimiento; es decir, que no se trata sólo de un medio de propagar conocimientos, sino también un medio susceptible de abrir el pensamiento a horizontes nuevos.

La imagen cinematográfica puede compararse a una célula orgánica y el montaje a una organización distributiva. Ningún montaje, por supuesto, *transformará* nunca las cosas, pero según el orden y el ritmo que posea, según su encuadre, según su situación en el «campo», esas cosas se convierten en «otras» sin dejar por ello de ser lo que son; son «víctimas» de su representación. De este modo la expresión cinematográfica subraya la importancia de las *estructuras*, demostrando hasta qué punto la modificación de un conjunto entraña la de los elementos que lo constituyen.

Si se exceptúan algunos trabajos, a los que ya nos hemos referido en el curso de esta obra, nunca hasta ahora se han referido los problemas de estética o de psicología al cine. El cine no sólo es un arte ignorado, sino que sistemáticamente es *rechazado* por los psicólogos y los estudiosos de estética como indigno de las altas concepciones que se hacen del arte o de la ciencia, como incapaz, sin duda, de proporcionarles los ejemplos que solicitan única y uniformemente a la pintura, la música, la poesía. Ahora bien, el cine *existe*, y es un fenómeno psicológico intenso. Si hubiera sido explorada con la atención que merece, esta tierra virgen hubiera revelado ya sorprendentes singularidades. El psicólogo y el estudioso de la estética hubieran encontrado en ella, más que en pintura o en literatura, respuesta a muchas cuestiones que se plantean, un campo ideal para llevar a cabo numerosas investigaciones. Pero era de buen tono ignorar al cine, sin concederle otro valor que el de un *hecho social* abandonado al examen del sociólogo preocupado por la objetividad.

Por ello nos hemos propuesto realizar algunas búsquedas de orden estético y psicológico particularmente esclarecedoras para el cine, pero no menos interesantes en su propio dominio, esforzándonos por diseñar el panorama cinematográfico sin por ello pretender distinguir todavía todos sus aspectos.

Este problema ha encontrado eco gracias a la lingüística. Porque hablar de lenguaje cinematográfico no consiste en organizar una nomenclatura, ni en enumerar los procesos, ni en comprobar una relación, entre la cosa expresada y la forma de su expresión, ni tampoco en juzgar fundamental tal o cual método, sino en definir el cómo y el porqué de las estructuras significantes en sus relaciones con la cosa significada.

El «estructuralismo» que abarca toda la lingüística contemporánea no es otra cosa que lo esencial de la psicología de las formas replanteadas en el lenguaje. O si se prefiere, el examen casi fenomenológico de los *hechos del lenguaje* ha permitido extraer las estructuras que se relacionan con él y que realizan las actividades mentales, no siendo el lenguaje más que la formalización bajo aspectos diversos de las estructuras mismas de la formación de las ideas.

Por lo tanto, en lugar de hacer entrar a la lengua en un marco lógico arbitrariamente creado, y considerado *a priori* como necesario y suficiente, se ha tratado de determinar ese marco a partir del examen de las necesidades semánticas del lenguaje.

Así considerado, el estudio del lenguaje se convierte en el estudio de las significaciones y de los medios de significar, se convierte en el estudio de los «sistemas de signos», de todo sistema que tenga por objeto la significación; una *semiología* de la que, al parecer, la lingüística no es más que un capítulo, por importante que sea.

> Cuando la semiología se organice [decía Ferdinand de Saussure], deberá preguntarse si los modos de expresión que se apoyan en los signos completamente naturales —como la pantomima— le pertenecen por derecho propio [...] La lengua, el más completo y extendido de los sistemas de expresión, es también el más característico de todos; en este sentido, la lingüística puede convertirse en el patrón general de toda semiología.

Es decir, puede ser el «referente ideal», pero no el *modelo único*, contrariamente a lo que creen todavía algunos lingüistas rezagados. De ahí las confusiones y contradicciones sobre el lenguaje cinematográfico de las que ya hemos dejado constancia en las primeras líneas de la presente obra.

E indudablemente podemos volver sobre este aspecto de la cuestión para precisar ciertos puntos sobre los cuales no podíamos entonces extendernos.

Si es cierto que el signo lingüístico es «el total resultante de la asociación de un significante y de un significado, no hay que olvidar —como recuerda Benveniste— que es a un tiempo *arbitrario* y *necesario:* hay una relación *arbitraria* (o inmotivada) entre el signo y la cosa que ese signo designa (la palabra-silla y el objeto-silla)[73], pero también una relación *necesaria* entre el signo y el significado (la palabra-silla y la idea-silla). Entre la palabra y la idea hay una relación natural; ambas son de naturaleza psíquica, conceptual.

En cine también hay esa misma forma de consustancialidad entre el significado y el significante. Si nos atenemos a las significaciones inmediatas, la cosa es evidente, puesto que la imagen es análoga a su objeto. Pero como ya veremos, no es menos evidente al nivel de las significaciones simbólicas o metafóricas.

Veamos, en primer lugar (o volvamos a ver), lo que ocurre al nivel de la denotación.

Los sistemas analógicos, dice Roland Barthes, son sistemas pobres porque no exigen casi ninguna combinatoria. Sin duda. Pero el cine no es un sistema analógico. El símbolo cinematográfico no surge de una relación directa entre el significante y el significado, aunque de ésta resulte una simbología evidente. La imagen de una silla no es el símbolo de la silla de la que es imagen. Sin embargo, como remite al concepto, en cierta medida se transforma en el símbolo de la idea-silla. Pero en este hecho singular no hay ninguna significación de orden lingüístico. A este nivel la imagen muestra, sin más. Es, como hemos dicho, «signo-Gestalt», o *analogon.* La imagen sólo se convierte en signo al nivel de las connotaciones, que constituyen un sistema convencional o convencionalizado, pero que son fruto de las implicaciones orientadas por una lógica intuitiva y por el sentido de las cosas o hechos denotados.

A través de la palabra accedo directamente al concepto; la palabra es «transparente» a la idea que sugiere. Pero, sea cual sea la forma en que yo «llene» la palabra «silla», esta imagen no es nunca más que una construcción de mi espíritu. Dado que no sirve más que para fijar una idea, para dar cuerpo a una abstracción y que depende de mi saber, esa imagen no me enseña nada que yo no sepa.

---

[73] «No es el objeto lo que da su significación al signo [dice Brice Parain], sino el signo lo que nos obliga a representar un objeto de su significación.» Por supuesto, el signo y la significación son trascendentes al significado. Pero no me puedo figurar «un objeto de la significación del signo» más que cuando este objeto (conceptualizado) haya prestado al signo su sentido. No me puedo figurar el objeto de la representación de la palabra «silla» más que cuando esta silla ha dado a la palabra misma una necesidad de ser y ha acreditado su existencia real.

Al dirigirse la palabra directamente al sentido, nombrar las cosas es tanto como suprimirlas evocándolas, para no conservar más que el valor de signo que esas palabras confieren a la estructura verbal. En el momento de captarlas no hay nada. Y dado que el mundo es consecuencia de lo que yo mismo soy, no hay nada sorprendente en el hecho de que yo me proyecte en él a cada instante, que sea *yo* mismo quien siempre se descubre en *él.* El mundo se convierte en el depositario de mis aspiraciones, de mis sentimientos; los refleja como un espejo: la montaña es «majestuosa», el mar está «encolerizado», el paisaje «está lleno de nostalgia», etc. Las cosas son otros tantos signos que descubro en ellas en tanto que les presto un sentido. Me remiten a lo que yo les confiero.

El peligro radica en que a fuerza de ejercer mi pensamiento sobre las cosas, éstas desaparezcan detrás de las significaciones que les otorgo, hasta el punto de no parecer sino un sustrato. El mundo desaparece detrás de una representación que amenaza con pasar por la «esencia» de las cosas cuando, de hecho, no es más que una imagen recargada con mil colores debidos al espesor semántico de una no menos espesa literatura.

Por más que se desee considerar el objeto «tal cual», es preciso *nombrarlo.* Por tanto, en última instancia no se puede sino «extraerle» las significaciones que el uso de las palabras le confiere. Es precisa una aplicación continuada, una especie de objetividad relativa para despojarle de las ideas con que se le viste, para captarle en su «corporeidad» individual.

En cine, por el contrario, la imagen *muestra* el objeto. Y no se limita a mostrarlo: lo ofrece con sus singularidades, con su evidente personalidad. No es *una* silla lo que se me da, sino *esta* silla, o mejor aún, *un determinado aspecto* de esta silla en relación con *un determinado aspecto* de las cosas que están junto a ella. Por tanto, si, a través de ella y por ella, llego al concepto, no puedo hacerlo sin tener presente *en primer lugar* todo lo que la distingue y la caracteriza, todo aquello que la significa *en ese instante,* es decir, en una corriente en cuyo seno se encuentra inscrita. El objeto no sólo me es *dado* e impuesto a mi espíritu, no solamente deja de ser algo imaginario fabricado con lo conocido; al aparecer en un conjunto de relaciones singulares, me enseña algo nuevo sobre él. La imagen hace *comparecer* a los objetos. Se trata de una suma de lo real, de una *invocación materializada* que adquiere, en ese instante, un sentido original. De este modo, la imagen cinematográfica nos obliga a pensar siempre *sobre* las cosas que nos muestra, al tiempo que nos obliga a pensar *con* ellas en el orden de la continuidad y las connotaciones que las acompañan. En el sentido de la representación estricta, la denotación es ya un mensaje cuyo código es la reorganización, la reestructuración que el campo y el encuadre de ese campo imponen a lo que contienen.

Pero no sólo las cosas son objeto de discusión. También, y especialmente, lo son los personajes. Los valores de carácter que se desprenden gracias al relato se confunden con la descripción de los sucesos, que son ante todo elementos descriptivos, *expresiones* antes que significaciones.

Cuando Merleau-Ponty dice que «en nuestra actitud corporal no se puede decir que sólo los signos de la cólera o del amor son ofrecidos al espectador y que captamos a los otros indirectamente y por una interpretación de esos signos, hay que decir que los otros nos son dados con evidencia como comportamiento», constata simplemente que en las actitudes humanas signo y comportamiento son una misma cosa. Los signos no son más que abstracciones. Lejos de ser *ofrecidos* al espectador, son *extraídos* por él de un comportamiento que capta en conjunto. Pero si los signos del hombre están en el hombre, los signos de las cosas son proyectados por el hombre sobre las cosas.

Por sí mismas las cosas no tienen significación alguna, a no ser la de estar allí, la de ser lo que son. Ahora bien, en cine están *allí,* presentes, con su espesor, con su inercia; *son* con anterioridad al sentido que puedan tener. El carácter relativo de este sentido se muestra tanto más evidente cuanto que las mismas cosas pueden tener un sentido muy distinto en distintos momentos de la misma película, sin que entre en juego para nada el sentido metafórico o alusivo de las connotaciones, sino el sentido inmediato de las cosas, que es lo único que por el momento nos interesa. El cineasta se encuentra tanto más a sus anchas para significar por medio de los hechos cuanto que esta significación no los reduce al sentido que él saca de ellos provisionalmente.

Dicho esto, resulta evidente que *una* imagen cinematográfica no es un medio de expresión igual a la pintura, que recompone, reconstruye absolutamente el mundo a fin de sacar de él valores significantes; y como es sabido, las imágenes demasiado sistemáticamente «compuestas» del expresionismo confinan con la pintura.

Sin embargo, como acabamos de ver, *una* imagen *expresa.* No repite simplemente el mundo, como afirma Roger Munier[74].

---

[74] Anotemos que Munier considera sobre todo la imagen fotográfica *cualquiera,* desprovista de todo cuidado de composición. Pero, como ya hemos visto, la imagen *cualquiera* está ya por sí misma, compuesta.

Todo lo contrario, *dos* o varias imágenes puestas una al lado de otra en un orden *cualquiera* son *ya* un medio de expresión: fundamentan esas imágenes ciertas relaciones, sugieren ciertos vínculos, *se organizan como relato.*

Las imágenes de una mujer sentada en un bar, de un hombre que mira nadie sabe qué, no dicen nada más que lo que nos muestran. Pero si al reunirlas muestro una mujer sentada, un hombre que mira, una mano que lleva en el dedo una sortija de diamantes, con esto no sólo describo el acto de mirar; al mismo tiempo he sugerido un carácter. Y si ahora, de igual forma, muestro una mujer sentada, un hombre que mira, el vestido que deja al descubierto el nacimiento del muslo, describiendo el mismo acto he significado otra cosa muy distinta[75].

Por tanto, si la significación verbal es una relación de signos, la significación cinematográfica es una relación de hechos. Pero mientras que las palabras son ya significantes por sí mismas, los hechos no son en modo alguno signos, y, por lo tanto, tampoco lo son las imágenes que los presentan. O dicho de otro modo: la significación cinematográfica entendida en el sentido lingüístico de la palabra es un hecho relacional. Por lo que respecta a la significación inmediata, no es otra cosa que el aprovechamiento de un sentido inherente a cierta forma, una señalización que, a veces, puede ser reveladora; pero en modo alguno una «significación» en el sentido exacto de la palabra.

Por lo tanto, igual que en lingüística, en cine hay una consustancialidad entre el significante y el significado, dado que *el significante jamás es una imagen, una cosa concreta, sino una relación.* Decir que la imagen es signo o símbolo es inexacto, si se entiende por eso que debe tener este valor en sí misma. La significación cinematográfica es una significación sin signo, en el sentido de que *el signo propiamente dicho es un concepto, una función lógica.* Pero la significación se refiere necesariamente a un objeto (diamante, vestido) que a partir de ese momento hace *oficio de signo* por el valor simbólico que rápidamente adquiere. La imagen *asume* una cualidad de signo pero no por ello lo es «en sí».

---

[75] Lo importante no es saber si se obtiene esta significación por el montaje de tres planos separados o por un solo movimiento de cámara. La cuestión no es el estilo, sino el *hecho* de significar. Y este ejemplo no coincide más que de forma tangencial con las demostraciones de Kulechov. No sólo el objeto de la mirada no es el mismo, sino que la mirada tampoco lo es. La intención ya está señalada. No se trata de construir un jeroglífico sino de organizar un relato, de seguir un acto *posible* desvelando simplemente su *sentido.*

Hemos insistido varias veces en este problema sin poder ofrecer precisiones que hubieran supuesto el conocimiento total de esta obra. Aquí al menos podemos tratar de resolver este problema que confunde a muchos.

Para ello recurriremos a los argumentos que madame Dreyfus nos opuso durante un coloquio sobre «el cine y el lenguaje» en la Ecole Nationale de Sèvres, en julio de 1963. No varían en nada y son casi los mismos que arguyó frente a Claude Lévi-Strauss un año antes[76]. Aunque sean más sutiles que los de Cohen-Séat, giran siempre en torno a la misma cuestión, a saber, que no se podría encontrar ninguna transposición sistemática del modelo lingüístico a ningún otro campo de significaciones, ninguna función semiótica equivalente, y, por tanto, que no podría haber ningún lenguaje que no fuese el lenguaje mismo. Ya hemos subrayado que, aunque no había ninguna identidad formal entre el lenguaje cinematográfico y el lenguaje, había al menos una: la identidad en el acceso a un *sentido* por medio de signos o símbolos que constituyen —de la forma que sea— una estructura significante, es decir, un *lenguaje* en el sentido en que entienden esta palabra las mayoría de los lingüistas y todos los semiólogos contemporáneos.

En *L'être et le néant* Sartre nos recuerda que el «lenguaje es originalmente el ser-para-otro», es decir, que asume la doble función habitualmente reconocida de comunicación de los significantes y de expresión del sujeto. Pero para Mme. Dreyfus el lenguaje no es una forma particular de significar, es la significación misma la que constituye una modalidad del lenguaje:

> El lenguaje [dice] es una función única en su género. Puede servir de referencia a otras funciones, pero no tiene ningún equivalente real [...] Sólo el lenguaje significa en el sentido propio del término. Aunque no signifique la cosa, sí significa lo inteligible de la cosa, su sentido [...] Los signos lingüísticos no son seres, y sus esencias se identifican a su significación. No son más que aquello a lo que remiten, que no es un ser sino un sentido.

Estamos completamente de acuerdo en considerar que la palabra es «transparente al sentido» al que remite de modo inmediato. Pero como hemos hecho notar en la nota sobre Brice Parain, ese sentido se refiere en sí mismo a un ser, a una cosa sin la cual precisamente no tendría ese sentido que se le reconoce.

---

[76] En *Mercure de France*, junio de 1962. Las citas están tomadas de este artículo.

Mme. Dreyfus añade:

> Como el signo no es signo más que porque es portador de sentido, el sonido sólo sería materia para un sonido puramente material y sensible que, si sólo fuera eso, no sería precisamente signo, puesto que sólo es tal por su aptitud para hacer olvidar su naturaleza sensible y material en beneficio del sentido al que remite.

O dicho de otro modo: la palabra tiende a hacer olvidar su estructura sonora en beneficio exclusivo del sentido. No es más que un signo vacío de cualquier cualidad sensible (o debe serlo), dado que sólo se trata de la idea. Para Mme. Dreyfus la palabra es simplemente un *signo escrito*. Ahora bien, el signo escrito no es nunca otra cosa que la transposición de la palabra, cuyas cualidades originales son esencialmente orales, y, por tanto, sonoras. Lo que dice es exacto en lo que se refiere a las significaciones de orden utilitario, incluso para el relato novelístico (en la medida en que está escrito), pero es falso ya al nivel del lenguaje *hablado* y mucho más falso todavía al nivel del *poema*, donde la plasticidad de la palabra (precisamente su materia sonora) juega un papel no menos significante que la significación inmediata a la que es y permanece «transparente».

Basándose en esta transparencia necesaria considerada como característica esencial del signo lingüístico, Mme. Dreyfus llega a la conclusión de que el cine no es un lenguaje.

> La imagen [sigue diciendo] se da en toda su opacidad de cosa, y no deja ver nada en transparencia [...] Si la imagen fuera simple signo, debería desvanecerse en el momento mismo de su aparición para remitir a su significación lingüística. Pero no puede hacerlo porque no es sonido, sino imagen[77].

Resulta evidente que la imagen cinematográfica no es un simple signo. Pero en tales afirmaciones encontramos silogismos conocidos, ya cultivados por el señor Cohen-Séat, del tipo de: toda montaña está cortada a pico; esta montaña no está cortada a pico, luego no es una montaña. Sin embargo, Mme. Dreyfus reconoce que «la imagen, por el hecho de ser imagen, duplica su sentido representativo, es decir, su expresividad propia, con una segunda significación, con una segunda expresividad que es la del lenguaje propiamente dicho». Pero esta segunda expresividad no la debe más que al empleo exclusivo del símbolo, que no podría ser un signo:

---

[77] Dina Dreyfus, «Cinéma et langage», en *Diogène*, julio de 1961.

> La exterioridad del sentido la arroja en el subjetivismo de los símbolos. Símbolo, y no signo, porque la imagen no puede borrarse totalmente, reducirse a la nada, hacerse olvidar en beneficio del sentido hacia el cual se proyecta: las imágenes son tomadas a la vez por sí mismas y por lo que significan. El arte cinematográfico se convierte en un arte simbólico, y no recobra su objetividad más que por la generalidad de los símbolos que inventa o que toma a una simbología ya existente, mitológica o psicoanalítica.

Por tanto, dado «que no puede borrarse totalmente, hacerse olvidar en beneficio del sentido», la imagen cinematográfica no es un signo. Ahora bien, aunque en lingüística general signo y símbolo son dos cosas distintas, en cine, como hemos visto, son una sola y la misma cosa. O mejor dicho, todo signo no es necesariamente símbolo, pero todo símbolo cumple el papel de signo.

De sus afirmaciones Mme. Dreyfus concluye que, o bien «la imagen sugiere o evoca por lo que *no puede* decir. De ahí su equivocidad y su inferioridad con respecto al lenguaje propiamente dicho»; o bien «no es equívoca: está sobredeterminada, puede decirlo *todo*». Y Bernard Pingaud, que encarece estas ideas, añade:

> A diferencia de sus reales análogos, se ve siempre lo que [los objetos] quieren decir, y, cuanto más evidente es este saber, tanto más se diluye el objeto, tanto más pierde su sabor particular. De suerte que el film parece condenado o bien a la opacidad de un sentido rico, o bien a la claridad de un sentido pobre. O símbolo, o enigma [78].

Al parecer, para estos autores el símbolo cinematográfico existe sólo en esas películas donde un beso siempre es el amor, una taza rota «los celos», una isla desierta «la soledad», etc. Igualmente Bernard Pingaud nos informa que «el cine literario es el que trata de escapar al simbolismo», precisando que el «paseo por la orilla del mar en *Las amigas*, las secuencias de la isla en *La aventura* me producen el mismo sentimiento de plenitud y de ambigüedad que me produce a cada instante el espectáculo de los otros». Sin embargo, aunque es correcta esta última observación, olvida que Antonioni no emplea más que un lenguaje alusivo y simbólico. Tenemos, pues, derecho a preguntarle: ¿Quién se atrevería en el cine contemporáneo a tomar como significantes válidos los clichés citados, que fueron un instante «verdaderos», pero cuyo uso abusivo ha terminado por agotar su sentido? Sería lo mismo que confundir símbolo y lenguaje simbólico.

---

[78] Bernard Pingaud, «Alain Resnais», *Premier Plan*, 18.

De hecho, las imágenes no están ni indeterminadas ni sobredeterminadas. Son solamente determinantes. Si en literatura el sentido está *detrás* de la palabra, en cine no está *detrás* de la imagen. Puede estar en la imagen, es decir, en las estructuras de la composición, en el simbolismo pictórico que de ellas se desprende, pero por regla general y específicamente se encuentra *entre* las imágenes.

En el ejemplo del *Potemkin* no son los quevedos lo significante, sino la relación de esos lentes con las imágenes que ha mostrado a los marineros lanzando a Smirnov por la borda. Los quevedos se convierten en «signo» sólo porque los conceptos que están implicados en esta relación quedan automáticamente referidos a él. Dicho de otro modo: *la imagen-signo no es más que la consecuencia de la objetivación de un concepto implicado por una relación de la que ella es uno de los términos.* De este modo llega a simbolizar este concepto, haciendo a la vez el papel de signo y de símbolo.

Por ello, el signo cinematográfico es portador de sentido, pero en modo alguno de un sentido al que deba ser transparente; todo lo contrario, un sentido que *refleja* y que sólo puede reflejar en razón misma de su opacidad. Precisamente porque la imagen sirve de pantalla a cualquier sentido distinto del suyo propio, puede sostener una significación que le es *devuelta*. Y porque el objeto representado tiene una presencia real, un sentido concreto, puede admitir provisionalmente el ser identificado con lo que no es.

Una vez más, las imágenes no son signos como las palabras, signos cuyo papel consistirá en remitir a un sentido que sería siempre el mismo. Sólo son signos en la medida en que tienen *poder de significar*. Debido al carácter concreto de la imagen, la idea significada se convierte en una cualidad sensible. O si se prefiere: se accede al sentido a través de una cualidad sensible que lo «formaliza». La idea no es sólo inteligible, es efectivamente sentida como la cualidad particular de una cosa cualquiera.

En tanto en cuanto las ideas toman forma y cualidad sensible, la expresión visual —aunque sea la de las películas más objetivas y realistas— es una *poética*. Es lo que hemos dejado entender al precisar que el cine no era lenguaje más que como obra de arte.

Pero lo esencial del lenguaje no radica ni en la manera de decir ni en los medios empleados; radica en *el hecho indiscu-*

tible y definitivo de significar, es decir, de acceder a un *sentido* por medio de signos o de símbolos, sean o no transparentes. Todo el campo de la inteligibilidad está formado por significaciones, pero no todos los modos de articulación corresponden necesariamente a la articulación lingüística.

En cine, por ejemplo, las significaciones están siempre motivadas.

En el plano analógico (referido a las cosas representadas, a los acontecimientos denotados), las significaciones son *intrínsecas* y *continuas*. El diálogo añade ahí sus significaciones propias y *discontinuas*, que se cruzan con las anteriores, reactúan sobre ellas o las contrarían.

En el plano simbólico o metafísico (referido a las connotaciones), las significaciones son *extrínsecas* y *discontinuas*[79]. Por arbitrarias que puedan parecer, las relaciones constituidas ponen siempre de manifiesto una motivación, sea ésta la que fuere.

Sólo hay modificación «inmotivada» cuando hay cliché. El calendario que se deshoja (entre otros), convertido en signo «en sí», estratificado, fijado en su sentido como signo lingüístico, se ha vuelto «inmotivado», arbitrario. Es lo que le vuelve inaceptable para la pantalla.

Así, aunque cargada de sentido, la imagen no podría ser asimilada a un *sema*, dado que este sentido que refleja no lo lleva en sí. Un *sema* tiene un sentido definido, limitado, pese a las modalidades que supone: el espesor semántico de una palabra se refiere siempre a su sentido usual. Por el contrario, el sentido de las imágenes es indefinible *a priori*, puesto que depende de combinaciones infinitamente variables por la extrema variedad de su forma y de su contenido.

Esta libertad combinatoria hace que la expresión cinematográfica no pueda admitir ninguna lexicología, en el sentido de que, aunque la imagen tiene de modo incontestable un valor semántico, ese valor no se refiera a ninguna definición capaz de asegurarle la generalidad del signo cuya significación asume momentáneamente. Pero el lenguaje supone a la vez una semántica léxica y una semiología. Se puede, por tanto, decir, a fin de cuentas, que si el cine *es* un lenguaje en el plano semiótico, *no lo es* en el plano de las semánticas formales.

---

[79] Empleamos aquí el término «intrínseco» en el sentido que le da Buyssens, pero damos al término «extrínseco» un sentido mucho más amplio y más general que el que él le concede. Para él, en efecto, una significación extrínseca es una significación inmotivada. Para nosotros es simplemente una significación «que viene de fuera». Véase Eric Buyssens, *Les langages et les discours*, Bruselas, Office de Publicité, 1943.

Como acertadamente subraya Christian Metz,

> las leyes propiamente lingüísticas se detienen allí donde nada es obligatorio, allí donde la disposición se convierte en algo libre. El film comienza allí. Allí se sitúan de entrada las retóricas y las poéticas[80].

No podría, por tanto, haber una gramática del film por la sencilla razón de que toda gramática está basada en la fijeza, la unidad y el convencionalismo de los signos. Sólo puede regir modalidades referidas a esa fijeza fundamental. Todos los intentos hechos en ese sentido han terminado en fracasos, y el solo hecho de pretender una posible gramaticalización testimonia el desconocimiento de las condiciones expresivas y semióticas de la imagen animada. Al no actuar con signos ya hechos, el cine no supone *a priori* ninguna regla de orden gramatical. Las reglas sintácticas mismas están siempre sujetas a caución. Pueden afectar a una estética particular, a una estilística, pero no al lenguaje del film en su totalidad.

Por eso, cuando jóvenes críticos, obnubilados por esas ideas de reglas gramaticales o sintácticas con que las «iniciaciones al cine» les han llenado la cabeza (porque no se refieren más que a *lo que ya fue hecho* en lugar de considerar *lo que es posible hacer* en virtud de ciertas condiciones básicas), cuando jóvenes críticos, repito, se extrañan o se asombran de que Antonioni, Godard u otros «atropellen las reglas del cine», me veo en la obligación de preguntarles: ¿Qué reglas? Violan unas convenciones, ni mejores ni peores que otras, para reemplazarlas por nuevas convenciones, ni mejores ni peores «en sí». Al ser necesariamente convencional cualquier arte, el artista tiene el derecho —y me atrevería a decir que el deber— de forjar las convenciones que necesita, es decir, aquellas que son necesarias para la expresión de las ideas, de los sentimientos que quiere comunicar. A condición, claro está, de que los comunique, y con resultados más válidos que si hubiera empleado las formas habituales: porque sin ello su obra habrá fracasado.

Al término de esta obra, el «hacer» es la única regla que puede ser enunciada con certeza, por la sencilla razón de que no hay otra. Porque no confundiremos las reglas estéticas con aquellas de carácter práctico que se refieren a las condiciones técnicas de la puesta en escena y que son impuestas por esa técnica misma. El arte consiste en sacar partido de esos imperativos, en someter la técnica a las exigencias de la expresión, y no a la inversa.

---

[80] Christian Metz, «Le cinéma, langue ou langage?», en *Communications*, 4.

En fin, para terminar con esta diferencia formal que presentan las articulaciones y estructuras del lenguaje cinematográfico con las del lenguaje propiamente dicho, diferencia que hace que ni en el plano sintáctico ni en el plano gramatical se los pueda comparar o asimilar, aquí sólo nos fijaremos en este aspecto esencial de la expresión, visual o verbal, la *metáfora*, demostrando que no hay *ningún punto común*, salvo el de significación, entre lo que se llama metáfora en cine y la metáfora del lenguaje corriente.

Aunque constantemente nos hayamos servido de ese término consagrado —tan justo, por otra parte, en lo que da a entender— ya hemos dicho que en cine no había metáfora en el sentido de una expresión que sería semejante a lo que es una metáfora en literatura. En efecto, la metáfora supone una sustitución analógica. Así, en la imagen metafórica «una hoja de papel», la hoja de árbol, origen de la comparación, ha desaparecido completamente. En otro nivel más elevado, cuando Valéry nos habla de los «foques que picotean», sustituye la punta de los foques y el blancor de las velas por el pico y la blancura de las gaviotas. Pero en la pantalla nunca puede haber sustitución de este tipo, sino solamente comparación o asociación comparativa.

Si se consideran las dos grandes formas de expresión verbal, a saber, la metáfora y la metonimia, puede decirse, siguiendo a Jakobson[81], que la metáfora es paradigmática, es decir, que la metáfora es un sistema de expresión que procede por sustitución, mientras que la metonimia es sintagmática, es decir, que es un sistema de expresión que procede por contigüidad.

La mayoría de las metáforas cinematográficas utilizan la sinécdoque, es decir, una forma en la que la parte reemplaza al todo. Por ejemplo, los quevedos del doctor Smirnov, que indican su presencia o su ausencia. Por ejemplo, el ahogado de *Paisà*, que representa a aquellos que como él fueron víctimas de una atrocidad bélica, simbolizando esta atrocidad misma a la manera de un despojo acusador. O el balón de goma colgado en los hilos telegráficos *(M, el vampiro de Dusseldorf)* que permite entender la violación de la niña, etc.

Pero aunque sustituye la parte por el todo, la sinécdoque no deja por ello de ser una forma metonímica, en el sentido de que la contigüidad de la parte con el todo es evidente. Toda expresión en sinécdoque, como recuerda Jakobson, participa de la metonimia; igual que toda forma comparativa, porque hay asociación de dos términos contiguos.

En la famosa secuencia de los leones del *Potemkin*, la metáfora (o sustitución paradigmática) se obtiene mediante la asociación comparativa de tres leones contiguos que se suceden en diferentes posturas. Ahí también se trata de una estructura sintagmática.

Puede decirse, por tanto, de forma más o menos general, que la *metáfora cinematográfica* —o lo que a sí se denomina— *no es otra cosa que una forma particular de metonimia*, contrariamente a lo que ocurre en la expresión verbal, donde metáfora y metonimia son fundamentalmente diferentes aunque una y otra tengan significaciones sustitutivas. De donde se deduce que lo que en cine aparece como una función paradigmática no es más que un efecto particular del plano sintagmático.

En el ejemplo de *Variétés* (el telón que baja) no hay, evidentemente, ni comparación ni sinécdoque, pero tampoco metáfora ni metonimia; la forma es alusiva, sin más. Y cuando Peter Lorre ve la imagen de la niña reflejada en la vitrina del armero, en medio de un cuadrilátero formado por una hilera de cuchillos *(M, el vampiro de Dusseldorf)* el símbolo es una función puramente metonímica.

Por último, en la «asociación comparativa» de la que brota una idea metafórica no sólo hay comparación, sino una verdadera implicación de término a término, un intercambio de significación en el que cada uno enriquece al otro.

En el ejemplo tantas veces citado de *La madre*, no se trata de que las imágenes de los hielos que se rompen simbolicen el levantamiento popular, sino de que la idea de este levantamiento se *proyecta* en estas imágenes, dándoles un sentido del que se apropia a su vez. Dándoles un valor de signo que le pertenece por derecho, la idea de la revuelta se afirma por medio de estas imágenes. El mundo «hielos que se rompen» se entrega en su inmanencia. No se convierte en signo metafórico de la revuelta más que porque la revuelta está ahí y le presta esa intención: el significado se afirma en el signo dándole poder de significar, es decir, cargándole con sus propias significaciones.

De este modo, «el mundo, en su propio enunciado, se ofrece en tanto que mundo, y en el decir inmanente de sí mismo, al servicio del logos» (R. Munier). O, citándome a mí mismo, «lo real se convierte en el elemento de su propia fabulación».

Según mis teorías (digamos, más modestamente, mis ideas) sobre la percepción, el acto de conciencia que «estructura» las cosas es ya discurso, logos. Es «para mí» el medio de estar en el mundo, de comunicar al mundo, de darme a mí mismo un discurso *sobre* el mundo; un discurso que aparece como algo dicho acerca *del* mundo, pero de un mundo que me debe a mí lo que es, y en el cual yo me proyecto por completo: el medio de plantear a la vez la pregunta y la respuesta creando el espectáculo con mis propias ilusiones.

---

[81] Véase Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, París, Minuit, 1963.

Cualesquiera que sean las formas o los estilos, en cine la realidad se organiza en logos. Lo importante consiste en hacer que la realidad, sometida entonces a los fines del logos, no se convierta en una caricatura de lo real, y que el logos no sea la servil exposición de un sentido que esta realidad enuncia por sí misma. Entre una realidad fabricada, teatral, y un relato impersonal, queda toda una franja donde se sitúa precisamente la creación cinematográfica, una creación que no debe ser esclava de las significaciones sino del acto mismo de significar.

LXXX. LOGICA DEL FILM

Contrariamente a lo que ocurre en otros dominios, el arte cinematográfico no está, no puede estar basado en principios exclusivamente estéticos, sino en funciones lógicas y psicológicas de las que estos principios no son más que una aplicación formal.

Creemos habernos extendido suficientemente sobre las condiciones psicológicas. Queda saber cuál pueda ser la lógica del film.

Como hemos visto, el lógico no tiene que plantearse cuestiones sobre la naturaleza de las cosas, ni tampoco sobre la realidad del mundo físico. La lógica se propone solamente analizar las significaciones, denunciar los falsos problemas que nacen de los malentendidos creados por un empleo defectuoso del lenguaje. Pero la lógica sólo puede hacerlo en la medida en que este lenguaje utiliza formas cuyas estructuras rigen la gramática y la sintaxis. En la medida en que los signos que designan las cosas no tienen más que una relación convencional con las cosas designadas. Cuando los signos son consustanciales a las cosas, la naturaleza de las cosas interviene necesariamente; la lógica que interviene entonces no es ya la lógica formal de un lenguaje, la lógica simbólica de las proposiciones, sino la lógica natural de los hechos concretos: «Algo como la imprecisión o la precisión no puede existir fuera de un medio de representación cognitivo o mecánico [dice Bertrand Russell]; las cosas

son lo que son, y nada más». Las cosas, dice por su parte Adam Schaff,

> no son en sí precisas ni imprecisas, como tampoco pueden ser ciertas o falsas; son simplemente cosas. Son imprecisos, por el contrario, los conocimientos que nosotros tenemos sobre ellas y las construcciones verbales que los expresan, de igual forma que sólo pueden ser verdaderos o falsos este conocimiento y esas mismas construcciones verbales. En el caso de la imprecisión, como en el de la verdad, se trata del carácter de las *relaciones* que existen entre el conocimiento (conocimiento que siempre se reduce a una unidad cogitativo-lingüística) y la realidad, y no de la naturaleza de la realidad misma [82].

Por tanto, el lenguaje sólo plantea una cantidad de problemas lógicos —entre otros el de la no contradicción— en la medida en que habla *sobre* las cosas por medio de símbolos convencionales y abstractos. Es preciso que éstos y su sentido se integren en las normas de un mundo del que pretenden dar cuenta.

La logística, de la que ya hemos hablado a nuestros lectores, se esfuerza por eliminar los absurdos eventuales, cuyas proposiciones lingüísticas no previenen las reglas de la sintaxis, reduciéndolas a un esquema abstracto, simplificado, que elimina todo lo que no es proposición atributiva. En cierto sentido es un empobrecimiento del lenguaje, pero ese lenguaje lógico —que es perfecto en el sentido de una construcción ideal— sólo tiene interés en el plano científico para el que ha sido concebido.

Invirtiendo los extremos podría también eliminarse el problema de la imprecisión de las expresiones, introduciendo entre la expresión y el hecho una relación biunívoca. Esta eliminaría la probabilidad de imprecisiones ligadas a una relación entre una expresión y una multiplicidad de hechos imperfectamente determinados. Pero a este propósito dice Adam Schaff:

> si *por definición* la palabra debiera designar un objeto individual y suprimiésemos así la posibilidad de generalizar, entonces deberíamos realizar dos milagros a la vez: en primer lugar, olvidar todo el sistema del pensamiento abstracto constituido en el curso de la historia, luego recordar una cantidad infinita de palabras (sin hablar siquiera de la producción de una cantidad infinita de palabras), correspondientes a un número ilimitado de cosas y fenómenos.

Es lo que Ryle denomina *the Fido-fide theory:* al perro Fido le corresponde la palabra Fido.

---

[82] Adam Schaff, «Sur la rigueur de l'expression», en *Diogène*, julio de 1961.

Pero ya hemos dicho que el cine no habla con palabras, sino con cosas, sin suprimir por ello la posibilidad de generalizar a partir de lo individual ni de «abstractizar» a partir de lo concreto. En una película no puede haber más que «proposiciones de hechos», en el sentido de que todo hecho lingüístico es consecuencia de los sucesos descritos, de las situaciones denotadas. Los valores significantes se deben a un ordenamiento particular de tales proposiciones, ordenamiento que no puede dejar de ser lógico, porque en caso contrario los hechos en cuestión aparecerían como no reales o absurdos.

Pero, dice Bertrand Russell, «la representación del objeto es *imprecisa* cuando la relación del sistema que representa con el sistema representado no es biunívoca sino única y multivalente». Pero si en la pantalla hay biunivocidad constante entre la cosa y la imagen de esa cosa, las significaciones simbólicas o metafóricas son unívocas y multivalentes. De ahí resulta que si el cine es el más preciso de todos los lenguajes en lo que muestra, es el más impreciso de todos en lo que sugiere.

En el nivel de los hechos denotados, la lógica del film es simplemente la de la vida cotidiana, la de lo real vivido; es evidente. No pueden darse errores de categorías dado que no se habla *sobre* las categorías sino *con* las categorías [83]. No puede, por tanto, haber proposiciones absurdas que no revelen inmediatamente su carácter absurdo o que den el pego como en el lenguaje de palabras. El absurdo, pronto reconocido, constituye la materia inagotable de los films burlescos. Pero en este caso es un *absurdo del mundo* y no de las palabras, cosa que ha escandalizado a muchas personas en la época de los primeros films de Mack Sennett. Si la palabra perro no muerde, tampoco vuela. Se puede hablar de un perro-volador como en *Alicia en el país de las maravillas* se habla de un gato-sonrisa o de una sonrisa-sin-gato; no se trata más que de un concepto fantástico o absurdo. Pero que un perro real evolucione por el aire como un pájaro, que un cazador mate un pez, que un nadador nade en un campo de nieve, resulta escandaloso, *ataca a lo real*. «Es estúpido», decían entonces aquellas buenas gentes sin reflexionar más.

Pero si la lógica de los hechos resulta evidente, si exige al menos la credibilidad de los acontecimientos, la lógica de las implicaciones nacidas de la relación de los hechos o de los objetos en una continuidad temporal dada es bastante difícil de definir. Las implicaciones valen lo que valen lógicamente tales relaciones debido a lo que sugieren al espíritu. Las connotaciones, por tanto, deben estar orientadas por el sentido de las cosas denotadas, de tal modo que pueda uno servirse con precisión de su imprecisión misma. Pero sólo hasta cierto punto. Sucede con ellas lo que en poesía con las metáforas. Ninguna regla preside su creación, sino la sola intuición del poeta; son válidas o no, provocan emoción o no; sólo depende del talento del autor, y de la inteligencia o de la cultura del lector.

---

[83] Como dice Ryle en *The concept of mind:* «Porque sabemos cómo actuar y cómo hablar, porque poseemos la experiencia vivida, por eso comprendemos los errores de los filósofos que hablan de la forma en que se actúa y en que se habla.»

Por eso soy escéptico en cuanto a esa eventual sintaxis del cine que Christian Metz parece desear y que, según dice, «está por hacer, y no podrá hacerse más que sobre bases sintácticas y no morfológicas» [84]. Al hallarse fuera de juego la morfología por la ausencia de signos propiamente dichos, si toda sintaxis es sintagmática (según Saussure) no me parece posible ordenar con algún rigor estructuras que se rigen por sí mismas en razón de su contenido y que no se justifican más que por el sentido —infinitamente variable— que prestan a las cosas que expresan.

Sin embargo, lo que puede decirse —y que nos lleva de nuevo a la definición de las metáforas— es que perteneciendo a un *arte de lo real*, las alusiones, metáforas o metonimias deben hallarse *objetivamente fundadas*. Deben desprenderse de la evidencia de las cosas, de la evidencia de los hechos, porque el cine, incluso en un film «irreal», utiliza lo real concreto.

Para seguir con los ejemplos que acabamos de citar diremos: ¿No es normal que los quevedos de un individuo arrojado al mar se le caigan y se enganchen en cualquier parte? ¿No es normal que baje un ahogado por el curso de un río al que se ha arrojado a decenas de resistentes? ¿No es normal que una niña violada suelte su pelota y deje escapar el globo que tenía en la mano, que el globo vuele, y que la pelota ruede por el suelo? ¿No es natural que un río en deshielo arrastre hielos? Y, en cambio, ¿qué hay más artificial que unir *arbitrariamente* tres leones de piedra *distintos* para sacar de ahí una idea unificadora, y de esta idea una significación simbólica?

Por supuesto, *en su forma* la metáfora de Eisenstein es cinematográfica; pero *en su concepción* es literaria. El autor aplica un concepto basado *a priori* del que hace (con mucho arte, con demasiado arte) una metáfora visual, cuando conviene sacar las ideas del simple acontecer normal de los hechos *reales*, significar metafóricamente con ellos, sin falsificarlos.

---

[84] Christian Metz, *op. cit.*

Esto no es una regla de sintaxis, sino un principio inherente a la lógica misma del film.

El paso de la denotación a la connotación —donde el primer significado se convierte en el significante de un significado nuevo mucho más amplio—, remite a las operaciones de transferencia de que ya hemos hablado, es decir, remite a reestructuraciones mentales análogas a las que supone el silogismo.

Al recurrir a la lógica del discurso, las connotaciones remiten a un nivel de comprensión y de asimilación que exige cierta cultura. Pero cuando esta lógica coincide con la de las cosas la comprensión es inmediata. Todo el mundo capta rápidamente el sentido del globo, del ahogado, del deshielo. Y en cuanto a los quevedos, su sentido primero —ausencia de Smirnov, desvalorización de un personaje y de su clase social— es comprendido perfectamente. Pero la implicación de segundo grado —caída de un régimen, del que Smirnov es un representante cualificado—, requiere ya una reflexión dialéctica. En cuanto a la idea de revuelta simbolizada por el león que se yergue a través de la representación de tres leones distintos, aunque relativamente comprensible va contra las propias ideas de Eisenstein, que quería despertar las ideas provocando la emoción. Hay, por supuesto, un «choque emocional», pero la emoción propiamente dicha falta, porque todo se apoya en una realización alambicada, cuyas razones hay que buscar *en primer lugar*. El símbolo no es asimilable de inmediato porque no es *natural*.

Con frecuencia se habla del envejecimiento de las metáforas. Pero a menos que se convierta en un cliché banal —cosa que en cine *no debe* ocurrir nunca porque el empleo de signos fijos está prohibido— una metáfora sólo envejece en función de su artificialidad. Lo natural no envejece jamás. Lo difícil, por tanto, es actuar de modo que, siendo completamente original, la metáfora sea natural, es decir, se halle en relación directa con el suceso que la fundamenta; que esté —ya lo hemos dicho a propósito del montaje— *implicada por* él y no *aplicada sobre* él.

Nos hallamos aquí en la fuente de esta constante confusión que lleva a creer que para que las ideas sugeridas por el film sean comprensibles deben ser simplistas, cuando tan sólo deben ser simples y directas, es decir, *verdaderas* a la medida de las verdades que se nos presentan, y afirmándolas más allá de sí mismas; o que lleva a creer que para ser originales deben ser confusas y alambicadas.

Por eso, las películas mediocres recurren a una especie de código derivado de un modo de pensar convencionalizado. Constituyen signos al alcance del vulgo utilizando la ampulosidad de un lenguaje que remite a arquetipos o a mitos conocidos. Por el contrario, como en toda poética, los films válidos crean metáforas basadas en relaciones imprevistas: de ahí el ejercicio necesario de un espíritu libre. Es preciso, además, que esas metáforas, oscuras en apariencia debido a su novedad, sean descifrables y que su desciframiento ponga de manifiesto una forma inexplorada quizá, pero cargada de una verdad inalterable. Es preciso que en un mismo impulso estén ligadas *la objetividad de la mirada y la subjetividad de la visión.*

Cierto que las implicaciones cinematográficas exigen constantemente las reestructuraciones del campo perceptivo, la integración de un sentido siempre distinto en relaciones siempre cambiantes. La percepción de una película —es decir, su comprensión— supone el encadenamiento ininterrumpido de tales operaciones, el restablecimiento constante de totalidades perceptivas ampliadas al tiempo de sucesión de una serie de planos que se responden y se corresponden, operaciones que remiten a las funciones de asimilación y de distinción de que ya hemos hablado anteriormente.

Enfrentándose a las ideas recibidas, el cine se muestra, por tanto, como una gimnasia intelectual de primer orden. La evolución del espectador medio testimonia esta flexibilidad.

Un film mudo, cuyo ritmo parecía rápido e insostenible en 1924, parece hoy de lentitud desesperante; los símbolos puestos en evidencia por grandes planos demostrativos son percibidos de una forma mucho más sutil y el «hacer» de los films de antaño se interpreta como una insistencia primaria. Y no está de más ver cómo *Hiroshima, mon amour*, *El año pasado en Marienbad*, *Ocho y medio*, inconcebibles hace veinte años, han conseguido un éxito notable. No se trata de compararlas comercialmente con *Sissi* o con *Le gendarme de Saint-Tropez*, sino de ver que, superando todavía el entendimiento común, tienen un público que cada día aumenta[85].

Queda el problema de la alienación, que suele hincharse desmesuradamente en razón de los valores morales que implica. Pero este problema, de orden social, es extraño al arte propiamente dicho. Jamás se ha considerado a la literatura perniciosa so pretexto de que una determinada literatura pueda serlo y efectivamente lo sea. La alienación del individuo en la sociedad contemporánea es un problema capital, pero la prensa, la radio, la publicidad, la propaganda escrita o difundida, son infinitamente más «deformantes» para el espíritu que el cine.

---

[85] Cuando su estreno en París en 1945, *Citizen Kane*, con excepción de algunos fanáticos, fue un fracaso comercial. Quince años más tarde su reposición fue un éxito.

«El espíritu ya no está ante un mundo sensible que le deja la libertad de escoger», dice Munier[86]. Por supuesto, dado que se halla ante un mundo *escogido*. Estamos fascinados precisamente porque se nos impone la mirada de otro. Hay una especie de hipnosis, dado que una voluntad extraña sustituye a la nuestra. El mundo se presenta mediante *una mirada que se ha hecho mundo*, mediante un mundo que se ha hecho *logos*.

Pero sólo hay alienación en el exacto sentido de la palabra cuando se toma este «enunciado» del mundo por el mundo mismo. El cine es un juego que me fascina tanto más cuanto que lo que ofrece *parece* real. Pero si se le parece, no es sin embargo el mundo. La imagen me cautiva al igual que el mundo que esa imagen reproduce, *más* incluso, puesto que esa imagen me da algo *más*. Pero no es más que una imagen. Esta presencia que es ausencia, esta «cuasi presencia» me hechiza. Sólo quedo frustrado si la considero verdadera. Aunque «concreto», lo imaginario no deja de ser imaginario. Su presencia se me escapa, pero al mismo tiempo, me colma. Me libera de mis obsesiones y me propone una imagen que es a la vez el mundo y yo mismo: una visión mágica del universo.

La actitud estética es un aspecto del *Einfühlung*, un aspecto lúdico, una participación en el curso de la cual no perdemos jamás conciencia de ser nosotros mismos, y en la cual la fusión del yo con el objeto no es nunca total, sino consentida y limitada. El éxtasis es el grado supremo de esta atención monoideica, mientras que, a su vez, no es otra cosa que el punto de partida de la actitud mística en que el ser se aniquila en el objeto de su contemplación.

Al término de esta obra llegamos, sin embargo, a la siguiente conclusión: no hay, para el cine, estética posible si por estética se entiende un conjunto de reglas o de fórmulas que limitan las condiciones de la obra de arte y los valores que la hacen tal.

Entendida de esta suerte, la estética no es concebible más que para el arte comprendido en el sentido clásico de la palabra, es decir, para una forma de representación cuyos elementos, más o menos convencionales, están sometidos a leyes, a reglas, debido precisamente a su convencionalismo; cuyos medios están limitados a la vez por su objeto y por los procedimientos que lo materializan.

---

[86] Roger Munier, *op. cit.*

Las formas cinematográficas no deben su existencia más que a las cosas representadas, a la realidad que ofrece, en su imagen, un medio de figurarla y de transfigurarla a un tiempo. Estas formas, por tanto, son tan variadas como la vida misma, y no habiendo forma de reglamentar la vida, tampoco se puede reglamentar un arte que es a la vez sujeto y objeto de esa vida.

Mientras las artes clásicas se proponen significar el movimiento con la inmovilidad, la vida con lo no vivo, el cine debe expresar la vida con la vida misma. Comienza allí donde las demás terminan. Por tanto, escapa a todas las reglas y a todos los principios.

El error fundamental estriba en haber querido integrar el cine en las normas convencionales del arte. Como si se hubiera querido convertir en estatua la vida so pretexto de eternizarla. Para demostrar que era un arte se ha puesto arte en las películas, en lugar de hacer obras de arte con ellas. Con demasiada frecuencia se ha llegado a fabricar una realidad esclerotizada, fija, considerada magnífica, cuando se trataba simplemente, gracias a ella, de magnificar lo vivo captado en su inmanencia, seguido en su devenir.

Si el cine es un arte, se trata de un arte levantado contra todas las presiones del arte. El arte, sin duda, es una vía de acceso a lo trascendente, pero debe dirigirse hacia ello, no fingirlo; y dirigirse hacia ello a través de la inmanencia y la libertad. El cine sólo puede hacerlo teniendo a la vida por elemento primero.

Sustituyendo a los dioses anquilosados por la alegría del movimiento, el artificio por la libertad, lo absoluto por lo relativo, el cine se convierte en un arte a la medida del hombre, en un arte que afirma la victoria de Dioniso sobre Apolo.

Manejando tiempos y espacios, el presente y el pasado, el ser y el parecer, lo real y lo imaginario, siendo a un tiempo reportaje y relato, sueño y observación, integrando la duración, siguiendo el devenir de los seres y las cosas, el cine del mañana será, indudablemente, respecto a los films de hoy, más aún de lo que Joyce y Faulkner son en comparación con Paul Bourget. Después de haber sido teatral, pictórico, musical, novelesco, el cine será, por fin, simplemente cinematográfico.

Sin haber producido todavía ningún fruto acabado, la televisión, cuyos elementos básicos (forma, lenguaje, etc.) son los mismos del cine, ha liberado ya al cine, en cierto sentido, de algunos tabúes, de algunos tópicos. La *nouvelle vague* también. No se trata, como ya hemos dicho, de sustituir lo formado por lo informe, sino de instaurar formas nuevas, de escapar a la preformación, de crear significaciones construyendo a un mismo tiempo el contenido mediante la forma, la forma mediante el contenido.

Como un escultor que hace salir de la arcilla una divinidad fabulosa, el cineasta, tallando en lo real, reconstruye el mundo a su manera, lo hace ver bajo una luz extrañamente nueva. Por eso el film es revelación, desciframiento, descubrimiento. En esto también el cine es la mayor de todas las artes, porque no es sólo un espectáculo, una escritura, la manera de contar una historia en imágenes más o menos cargadas de sentido: es una visión mágica, un conocimiento (co-nacimiento) intuitivo del mundo y de las cosas, ofrecido en un testimonio incesantemente renovado.

BIBLIOGRAFIA

L

André Bazin, «Ontologie de l'image photographique», «Evolution du langage cinématographique», en *Qu'est-ce que le cinéma*, I, Le Cerf, 1958. [*Qué es el cine*, Madrid, Rialp, 1966.] Artículo en *Cahiers du Cinéma*, 51.

—— «Défense de Rossellini», *Cinema Nuovo*, agosto de 1955.

Eric Rohmer, artículo en *Cahiers du Cinéma*, 52.

Amédée Ayfre, «Néo-réalisme et phénoménologie», en *Dieu au Cinéma*, PUF, 1953.

Marcel Martin, *Le langage cinématographique*, Le Cerf, 1962.

François Chevassu, *Le langage cinématographique*, Ligue de l'Enseignement, 1962.

LI

Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Minuit, 1957. [*El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Seix Barral, 1961.]

André Bazin, *Orson Welles*, Chavanne, 1950.

LIII

André Bazin, «William Wyler», *Qu'est-ce que le cinéma*, I, cit.

LV

Edgard Morin, *Le cinéma et l'homme imaginaire*, cit.

B. Zazzo, «Le cinéma chez les adolescents», *Journal de psychologie normale et pathologique*, octubre-diciembre de 1957.

Yvon Bourdet, «La prétendue passivité du spectateur devant l'écran», *Cahiers pédagogiques*, octubre-diciembre de 1961.

Geneviève Serreau, *Berthold Brecht*, L'Arche, 1959.

Jean Carta, «L'humanisme commence au langage», *Esprit*, junio de 1960.

LVI

Jean Epstein, *Bonjour cinéma*, La Sirène, 1921.

Pierre Porte, «Inventaire du cinéma», *Cinéa-Ciné*, febrero-junio de 1926.

—— «Une loi du cinéma», *Cinéa-Ciné*, 8, 1924.

Merleau-Ponty, «Psichologie du cinéma», en *Sens et non-sens*, Nagel, 1948. [*Sentido y sinsentido*, Barcelona, Península, 1977.]
B. Amengual, «Le Je, le Moi, le Il au cinéma», *Image et Son*, 1950.

LVIII

Kurt Koffka, *Principles of Gestalt psychology*, Nueva York, Harcourt Brace, 1935.
Wertheimer, «Experimentelle Studien über das Sehen von Bewegung», *Zeitschrift fur Psychology*, 1912.
Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, NRF, 1945. [*Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Península, 1975.]

LIX

Ado Kyrou, «Les bornes du connu», *Arts*, 8 de octubre de 1953.

LX

Pierre Porte, «La question des sous-titres», *Ciné pour Tous*, enero de 1922.
Eisenstein, Pudovkin, Alexandrov, «Manifiesto de los tres», *Zhizn Iskustvo*, 5 de agosto de 1928.
René Clair, «L'avenir du film parlant», *Pour Vous*, 6 de junio de 1929.
André Levinson, «Le film sonore», *Cinéa-Ciné*, mayo de 1929.
Marcel Pagnol, «Cinématurgie de Paris», *Les Cahiers du Film*, diciembre de 1933.
Denis Marion, «Portrait de René Clair», *Le Magasin du Spectacle*, 1, 1945.
Pierre Henry, «Vers un art du cinéma sonore», *Cinéa-Ciné*, mayo de 1929.
Jacques Feyder, «Les possibilités d'un art élargi», *Pour Vous*, 20 de junio de 1929.
Louis Daquin, «Le metteur en scène et le dialogue», *Cahiers de l'Idhec*, 1945.
Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*, cit.
André Bazin, «Lettre de Sibérie», *France-Observateur*, 30 de octubre de 1958.
Bernard Pingaud, «Hiroshima», *Positif*, 34.
André Delons, «Le mélange des genres», *La Revue du Cinéma*, 1928.
Raymond Queneau, *Bâtons, chiffres, lettres*, NRF, 1965.

LXI

Paul Ramain, «Sur le rôle de la musique au cinéma», *Cinémagazine*, 1926.
Maurice Jaubert, «La musique de film», *Esprit*, 1 de abril de 1936.
Yves Baudrier, «Musique et cinéma», *Cahiers de l'Idhec*, 1950.
Marcel Martin, *Le langage cinématographique*, cit.
Roland Manuel, «Rythme cinématographique et musical», *Cahiers de l'Idhec*, 1945.

LXII

Jean Mitry, *John Ford*, Ed. Universitaires, 1955. [Madrid, Rialp, 1960.]

LXIII

Max Nordeau, *Dégénération*, Appleton, 1895.
Havelock Ellis, «Psicología del rojo, psicología del amarillo», *Popular Science Monthly*, mayo-septiembre de 1906.
S. M. Eisenstein, *Film sense*, Londres, Faber and Faber, 1943.
Frédéric Portal, *Des couleurs symboliques dans l'Antiquité, le Moyen Age et les Temps Modernes*, Treuttel et Wurtz, 1857.
V. Van Gogh, *Lettres à son frère Théo* (carta de 8-9-88), Grasset, 1937. [*Cartas a Théo*, Barcelona, Barral, 1971.]
P. Gauguin, «Notes éparses», en *Gauguin*, de John Rewald, Hypérion.
W. Kandinsky y F. Marc, *Der blaue Reiter*, Munich, R. Piper, 1912.
Étienne Souriau, *La correspondance des arts*, Flammarion, 1947.
Louis Favre, *La musique des couleurs et le cinéma*, Alcan, 1932.

LXIV

Jean d'Udine, *L'art et le geste*, Alcan, 1910.
André Obey, «Musique et cinéma», *Le Crapouillot*, marzo de 1923.
Paul Ramain, «Influence du cinéma sur la musique», *Les Cahiers du mois*, 16-17, 1925.
Jean Mitry, «Images et musique», *Raccords*, 4, 1952.
—— *S. M. Eisenstein*, Ed. Universitaires, 1956.
A. P. Barency, «Sur la musique filmée», encuesta en *L'Intransigeant*, 1932.
Arthur Honegger, «Du cinéma sonore à la musique réelle», *Plans*, 1931.
S. M. Eisenstein, *Film sense*, cit.
Paul Dukas, «Pelleas», *Chronique des Arts et de la Curiosité*, 10 de mayo de 1902.
Vincent d'Indy, «Pelleas», *L'Occident*, junio de 1902.
Georges Sadoul, *Histoire du cinéma mondial*, Flammarion, 1949. [*Historia del cine mundial*, México, Siglo XXI, 1976.]
Ingohf Dahl, «Interview de Stravinsky», *Cinema*, N. Y., 1946.
Étienne Souriau, *La correspondance des arts*, cit.
F. Nietzsche, *L'origine de la tragédie*, Mercure de France, 1930. [*El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 1973.]
Joachim Gasquet, *L'arbre et les vents*, Juven, 1901.
Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, José Corti, 1956.

LXV

Paul Fraisse, *Les structures rythmiques*, Erasme, 1956.
Karel Reisz, *The technique of film editing*, Londres, Focal Press, 1958. [*Técnica del montaje*, Madrid, Taurus, 1960.]
Fuad Quintar, «Robert Flaherty», *Etudes Cinématographiques*, 5, 1960.

LXVI

Edouard Le Roy, *La pensée intuitive*, Boivin, 1929.
Bertrand Russell, *Méthode scientifique en philosophie*, Vrin, 1929. [*Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1973.]
Lalande, *Dictionnaire philosophique*, Alcan, 1925.
Kant, *Critique de la raison pure*, Flammarion, 1930. [*Crítica de la razón pura*, Buenos Aires, Losada, 1973, 2 vols.]
Pierre Janet, *Traité élémentaire de philosophie*, Chahine, 1930.
J.-P. Sartre, «L'intentionnalité», NRF, 1 de enero de 1939.
Bergson, *Matière et mémoire*, PUF, 1945. [*Obras escogidas*, Madrid, Aguilar, 1963.]

LXVII

Bergson, *L'évolution créatrice*, PUF, 1945. [*Obras escogidas*, cit.]
Viktor von Weizsäcker, *Das Gestaltkreis*, Leipzig, 1941.
Merleau-Ponty, *Signes*, NRF, 1960. [*Signos*, Barcelona, Seix Barral, 1974.]
—— *Phénoménologie de la perception*, cit.
David Katz, *Psychologie de la forme*, Rivière, 1955.
Husserl, *Ideen*, NRF, 1950
J.-P. Sartre, *L'imagination*, PUF, 1950.
Bourdon, *La perception visuelle de l'espace*.

LXVIII

Stanislas Breton, *Essence et existence*, PUF, 1962.

LXIX

Jean Piaget, *Introduction à l'épistémologie génétique*, PUF, 1954.
Philipp Frank, *Le principe de causalité et ses limites*, Flammarion, 1935.
Paul Cesari, *La logique et la science*, Dunod, 1955.
W. Heisenberg, *Les principes physiques de la théorie des quanta*, Gauthier-Villars, 1935.
J.-L. Destouches, *Physique moderne et philosophie*, Hermann, 1939.
E. Boutroux, *De la contingence des lois de la nature*, Alcan, 1906.
Bergson, *Essai sur les données inmédiates de la conscience*, PUF, 1945. [*Obras escogidas*, cit.]
—— *L'évolution créatrice*, cit.
R. Lacape, *La notion de liberté et la crise du déterminisme*, Hermann, 1935.
C. F. von Weizsäcker, *Le monde vu par la physique*, Flammarion, 1961. [*La imagen física del mundo*, Madrid, Católica, 1974.]
Eddington, *Sur le problème du déterminisme*, Hermann, 1934.

LXX

Einstein, *Exposé sur la théorie de la lumière*, Zurich, 1909.
Louis de Broglie, *Matière et lumière*, Albin Michel, 1937.
—— *Continu et discontinu*, Albin Michel, 1941.

—— *Ondes, corpuscules, mécanique ondulatoire*, Albin Michel, 1945.
—— *Physique et microphysique*, Albin Michel, 1947.
—— *Nouvelles perspectives en microphysique*, Albin Michel, 1956.
E. Schrödinger, *Mémoires sur la mécanique ondulatoire*, PUF, 1933.
Niels Böhr, *La théorie atomique et la description des phénomènes*, Gauthier-Villars, 1932.
P. A. M. Dirac, *Les principes de la mécanique quantique*, PUF, 1931. [*Principios de mecánica cuántica*, Barcelona, Ariel, 1968.]
W. Heisenberg, *Les principes physiques de la théorie des quanta*, Gauthier-Villars, 1935.
P. Langevin, *Notion de corpuscule et d'atome*, Hermann, 1931.

LXXI

Kant, *Critique de la raison pure*, cit.
Bergson, *Matière et mémoire*, cit.
G. Gamov, *Un, deux, trois... l'infini*, Dunod, 1956. [*Un, dos, tres... infinito*, Madrid, Espasa, 1969.]
Louis Rey, «Aux Confins du zéro absolu», *Le Figaro Littéraire*, 1963.
Jean Piaget, *Introduction à l'épistémologie génétique*, cit.

LXXII

Paul Fraisse, *Psychologie du temps*, PUF, 1957.
Gaston Bachelard, *Dialectique de la durée*, Boivin, 1936.
Locke, *Essai sur l'entendement humain*, Didot, 1822. [*Ensayo sobre el entendimiento humano*, Madrid, Aguilar, 1961.]
Hume, *Oeuvres philosophiques*, Alcan, 1912.
Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, cit.
Pierre Janet, *L'évolution de la mémoire et la notion de temps*, Chahine, 1928.
H. Delacroix, «La conscience du temps», en *Nouveau traité de psychologie de G. Dumas*, PUF, 1936.
Lecomte du Nouy, *Le temps et la vie*, NRF, 1936.
William James, *Précis de psychologie*, Rivière, 1932.
Henri Piéron, *L'évolution de la mémoire*, Flammarion, 1910.

LXXIII

Victorin Jasset, «Le cinéma contemporain», *Ciné Journal*, octubre-noviembre de 1911.
Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma*, vol. 3, Denoël, 1958.
Louis Aragon, *Anicet ou le panorama*, NRF, 1924.

LXXIV

André Bazin, «Théâtre et cinéma», *Esprit*, junio-julio de 1951.
Marcel Pagnol, «Cinématurgie de Paris», *Cahiers du Film*, 15 de diciembre de 1933.
Roger Caillois, «Le tragique à la scène et à l'écran», *Revue de Filmologie*, 4, 1948.
Henri Gouhier, *L'essence du théâtre*.

Henri Lemaître, *Le cinéma et la tentation shakespearienne*, Le Cerf, 1964.

LXXV

Jean Domarchi, «Littérature et cinéma», *Cahiers du Cinéma*, 1959.
Bela Balasz, *Der Geist des Films*, Halle, W. Knapp, 1930.
René Micha, *Cinéma et littérature*, Bruxelles, Club du livre de Cinéma, 1958.
George Lukacs, *Théorie du roman*, Gonthier, 1962. [*Teoría de la novela*, Barcelona, Edhasa, 1967.]
Claude Edmonde Magny, *L'âge du roman américain*, Le Seuil, 1948.
André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, NRF, 1930.
George A. Astre, *John dos Passos*, Les Lettres Modernes, 1959.
A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Les Minuit, 1963. [*Por una novela nueva*, Barcelona, Seix Barral, 1965.]
Colette Audry, «La caméra d'A. Robbe-Grillet», *Revue des Lettres Modernes*, 36-38.
Michel Mourlet, «Cinéma contre roman», *Revue des Lettres Modernes*, 36-38.

LXXVI

Roland Barthes, «Eléments de sémiologie», *Communications*, 4, 1964. [*La semiología*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970.]
Claude Brémond, «Le message narratif», *Communications*, 4, 1964. [*La semiología*, cit.]

LXXVII

Pierre Francastel, *Art et technique*, Minuit, 1956.
André Levinson, «Griffith et Dostoïevsky», *Paris-Journal*, octubre de 1924.
Henri Agel, «Du film en forme de chronique», *Revue des Lettres Modernes*, 36-38.
Henri Fescourt, «Cheminement», *Art Sept*, 2, 1963.
Jean Mitry, *Charlot et la fabulation chaplinesque*, Ed. Universitaires, 1957. [*Charlot y la fabulación chaplinesca*, Barcelona, Fontanella, 1967.]
Bernard Pingaud, «Alain Resnais», *Premier Plan*, 18.

LXXVIII

Roger Garaudy, *D'un réalisme sans rivages*, Sociales, 1955. [*Hacia un realismo sin fronteras*, Buenos Aires, Lantaro, 1964.]
Stefan Morawsky, «Réalisme, catégorie artistique», *Nouvelle Critique*, octubre de 1963.
Friedrich Engels, *Sur la littérature et l'art*, Sociales, 1951.
Christian Metz, «L'esthétique du cinéma» (de J. Mitry), *Communications*, 5, 1965.
Mario Verdone, *Roberto Rossellini*, Seghers, 1963.
Philippe Collin, «Sur l'art de Rossellini», *Télé-Ciné*, 50.

B. Amengual, *Michelangelo Antonioni*, Seghers, 1964.
B. Titchener, *Psychology of feeling and attention*, Nueva York, 1906.
Bernard Dort, «Un cinéma de la description», *Art Sept*, 2, 1963.
R. Borde y A. Bouissy, *Le néo-réalisme Italien*, Lausanne, Clairefontaine, 1960.
André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma*, IV, Le Cerf, 1963.
Jean Mitry, *René Clair*, Ed. Universitaires, 1960.
Antonioni, entrevista, *Cinéma 58*, septiembre-octubre de 1958.
Gilles Jacob, *Le cinéma moderne*, Lyon, Serdoc, 1964.
André Breton, *Préface au «Concile d'Amour» d'Oscar Panizza*, J.-J. Pauvert, 1964.
Christian Metz, «Esthétique et psychologie du cinéma» (de J. Mitry), *Critique*, marzo de 1965.
Roger Munier, «La cinématographie», *Les Cahiers du Sud*, julio de 1963.
Raoul Blanchard, «Métaphysique et cinéma», *Revue d'Esthétique*, diciembre de 1959.
Jean Epstein, *L'intelligence d'une machine*, Melot, 1947.
Ren Zazzo, «Niveau mental et compréhension du cinéma», *Revue de Filmologie*, vol. 2, 1951.

LXXIX

E. Benveniste, «Nature du signe linguistique», *Acta Linguistica*, vol. I, 1939. [*Problemas de lingüística general*, México, Siglo XXI, 1971, pp. 49-55.]
Brice Parain, *Recherches sur la nature et les fonctions du langage*, NRF, 1939.
Merleau-Ponty, *Signes*, NRF, 1960 [*Signos*, Barcelona, Seix Barral, 1964.]
Roger Munier, *Contre l'image*, NRF, 1963.
Dina Dreyfus, «Cinéma et langage», *Diogène*, julio de 1961.
Bernard Pingaud, *Alain Resnais*, cit.
A. Martinet, «La théorie linguistique de Louis Hjelmslev», *Bulletin de la Société Linguistique de Paris*, 1942-45.
Eric Buysens, *Les langages et le discours*, Bruxelles, Office de Publicité, 1943.
A. Martinet, *Eléments de linguistique générale*, A. Colin, 1960. [*Elementos de lingüística general*, Madrid, Gredos, 1970.]
Christian Metz, «Le cinéma, langue ou langage», *Communications*, 4, 1964. [*La semiología*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970.]

LXXX

Bertrand Russell, *Introduction à la logique mathématique*, Payot, 1930. [*Obras completas*, cit.]
Adam Schaff, «Sur la rigueur de l'expression», *Diogène*, julio de 1961.
G. Ryle, *The concept of mind*, Nueva York, 1945.

INDICE DE PELICULAS CITADAS *

Acorazado Potemkim, El (*Bronenosets Potiomkim*, Eisenstein, 1925): 18, 25, 27, 103, 203, 267, 395, 463, 547, 551.
Adventures of Captain Kate (1911): 358, 362.
Adventures of Kathleen, The (Grandon, 1913): 363.
Alegre divorciada, La (*Gay divorcee*, Sandrich, 1934): 137.
Aleluya (*Hallelujah*, Vidor, 1929): 101, 102, 104, 137, 395.
Alexander Nevski (*Alexander Nevski*, Eisenstein, 1938): 36, 41, 98, 151, 157, 175, 178, 184, 188, 202, 479, 489.
Al final de la escapada (*A bout de souffle*, Godard, 1959): 118.
All that glitters is not gold: 355.
A los hombres (*Don't change your husband*, De Mille, 1919): 399, 400.
Amanecer (*Sunrise*, Murnau, 1927): 30, 37, 389, 390, 393, 395, 497.
América América (*America America*, Kazan, 1964): 497.
Americano en París, Un (*An American in Paris*, Minnelli, 1951): 137.
Amigas, Las (*Le amiche*, Antonioni, 1955): 546.
Amo de la casa, El (*Du skal aere din hustru*, Dreyer, 1925): 394.
An anarchist: 355.
Angel Azul, El (*Der Blaue Engel*, Sternberg, 1930): 37, 101, 102, 104, 110, 395, 396.
Angel exterminador, El (Buñuel, 1962): 472, 525.
Año pasado en Marienbad, El (*L'année dernière à Marienbad*, Resnais, 1961): 200n., 536, 557.
Arabesque (Dulac, 1930): 170, 193.

---

* Las películas de las que no existe traducción, o bien ésta no ha sido localizada, figuran por su título original. Aquellas cuya traducción se conoce figuran por su título en castellano en letra cursiva. Por último, las películas cuyo título original no ha podido precisarse por falta de datos, figuran por la traducción literal de su título francés al castellano en letra redonda.

En todos los casos en que ha sido posible hacerlo, se indican el nombre del director y la fecha de realización. Para esta tarea se han utilizado fundamentalmente las siguientes obras:

Georges Sadoul, *Dictionnaire des cinéastes* (París, Le Seuil, 1977); Georges Sadoul, *Dictionnaire des films* (París, Le Seuil, 1977); Georges Sadoul, *Diccionario del cine (cineastas)* (Madrid, Istmo, 1977); Georges Sadoul, *Historia del cine mundial* (México, Siglo XXI, 1976, 2.ª ed.); Lewis Jacobs, *La azarosa historia del cine americano* (Barcelona, Lumen, 1972, 2 vols.); David Thomson, *A biographical dictionnary of the cinema* (Londres, Secker & Warburg, 1975).

As de corazones (*Premier de cordée*, Daquin, 1944): 73.
Asalto y robo de un tren (*The great train robbery*, Porter, 1903): 351.
Asesinato del duque de Guisa, El (*L'assassinat du duc de Guise*, Calmettes y Le Bargy, 1908): 135, 347.
Avaricia (*Greed*, Stroheim, 1923): 56, 104, 370, 421-424, 488, 497.
Aventura, La (*L'avventura*, Antonioni, 1960): 518, 520, 521, 546.
Aventures de Nick Carter, Les (Jasset, 1909): 362.

Bad luck of Santa Iñez (Ince-Barker, 1914): 372.
Bajo los techos de París (*Sous les toits de Paris*, Clair, 1930): 109.
Bataille du rail, La (Clément, 1946): 134.
Batalla de Gettysburg, La (*Battle of Gettysburg*, Ince, 1914): 368, 395.
Battle, The (Griffith, 1911): 359.
Battle cry of peace, The (Blackton, 1915): 359.
Battle hymn of republic, The: 359.
Battle of Lexington, The: 359.
Beethoven (*Un grand amour de Beethoven*, Gance, 1936): 137.
Begone dull care (McLaren, 1949): 168.
Berta the sewing machine girl: 358.
Best man wins, The: 359.
Birth of the star spangled banner, The: 359.
Breve encuentro (*Brief encounter*, Lean, 1945): 78, 124, 130.
Broadway melody (Beaumont, 1929): 107, 108, 109.
Broken violin, The: 360.

Cabalgata (*Cavalcade*, Lloyd, 1933): 104, 112.
Cabiria (*Cabiria*, Pastrone, 1913): 135.
Caccia tragica (De Santis, 1947): 506.
Cadenas rotas (*Great expectations*, Lean, 1947): 428.
Calle, La (*Die Strasse*, Grüne, 1923): 395.
Calle, La (*Street scene*, Vidor, 1931): 104, 394.
Calle 42, La (*42nd Street*, Bacon, 1933): 137, 145.
Calle del ensueño, La (*Dream street*, Griffith, 1920): 87.
Canción de la flor escarlata, La (*Sangen om den eldroda blomman*, Stiller, 1918): 395, 397.
Cantando bajo la lluvia (*Singin' in the rain*, Donen, 1952): 42, 137.
Cantante de jazz, El (*The jazz singer*, Crossland, 1927): 99, 101.
Capital versus labor (Blackton, 1910): 355.
Caravan (Crabtree, 1945): 395.
Caravana de Oregón, La (*Covered wagon*, Cruze, 1923): 395.
Carmen de Klondyke (*Carmen of Klondyke*, Ince, 1918): 395.
Carnet de baile (*Carnet de bal*, Duvivier, 1937): 141.
Carreta fantasma, La (*Körkarlen*, Sjöström, 1921): 394.
Carrosse d'or, La (Renoir, 1952): 149.
Catorce de julio (*Quatorze Juillet*, Clair, 1932): 141.
Ciel est à vous, Le (Gremillon, 1944): 523.
Círculo rojo, El (1915): 363.
Ciudadano Kane (*Citizen Kane*, Welles, 1940): 17, 18, 25, 42, 44, 49, 56, 78-81, 88, 120, 125, 128, 134, 267, 495, 557.
Clutching hand, The (Gasnier, 1915): 363, 365.

Cobarde, El (*The coward*, Ince, 1915): 368, 395, 400.
Coeur fidèle (Epstein, 1923): 70.
Cólera de los dioses, La (*The wrath of goods*, Ince, 1914): 368.
Collar de la reina, El: 365.
Combourg, visage de pierre (Casenbroot, 1947): 121.
Comedia de la vida, La (*Die Dreigroschenoper*, Pabst, 1931): 104, 137, 395.
Condenado a muerte se ha escapado, Un (*Un condamné à mort s'est échappé*, Bresson, 1956): 142.
Congreso se divierte, El (*Der Kongress tanzt*, Charell, 1931): 102, 137.
Convict's child, The: 357.
Cortina carmesí, La (*Rideau cramoisi*, Astruc, 1953): 120, 121.
Crimen del señor Lange, El (*Le crime de M. Lange*, Renoir, 1935): 21.
Cruz de la humanidad, La (*Civilization*, Ince-Barker, 1915): 368, 402.
Cuando pasan las cigüeñas (*Letiat zhuravlii*, Kalatozov, 1957): 34.
Cuarto mandamiento, El (*The magnificent Ambersons*, Welles, 1942): 34, 49, 51, 434.
Cuentos de la luna pálida de agosto, Los (*Ugetsu monogatari*, Mizoguchi, 1953): 497.
Cuerda, La (*The rope*, Hitchcock, 1949): 20, 497.

Child as benefactor: 357.

Dama del lago, La (1911): 362.
Dama del lago, La (*Lady in the lake*, Montgomery, 1946): 75, 83, 126.
Day with the soldier boys, A: 359.
Delator, El (*The informer*, Ford, 1935): 104, 384, 480, 481.
Desfile del amor, El (*The love parade*, Lubitsch, 1929): 111.
Desierto rojo (*Deserto rosso*, Antonioni, 1964): 161, 518, 520.
Dietstvo Gorkovo [La infancia de Gorki] (Donskoi, 1938): 497.
Diligencia, La (*Stagecoach*, Ford, 1939): 141, 480.
Disque 927 (Dulac, 1929): 170.
Dolce vita, La (Fellini, 1959): 87, 497.
Dolly of the dailies (Edwin, 1914): 362.
Dos tormentas, Las (*Way down East*, Griffith, 1920): 394, 468, 470, 483.
Dream of Dan McGuire, The: 355.
Driven from home: 357.
Drunkard's child, The: 357.

Edad de oro, La (*L'âge d'or*, Buñuel, 1930): 472.
Eldorado (L'Herbier, 1921): 70, 87, 135, 187, 394.
Electra (*Elektra*, Cacoyannis, 1962): 440.
Empleo, El (*Il posto*, Olmi, 1961): 514.
Encrucijada de odios (*Crossfire*, Dmytryk, 1947): 78.
Enrique V (*Henry V*, Olivier, 1944): 116, 149, 419.
Entr'acte (Clair, 1924): 135.
Erotikon (Stiller, 1920): 397.
Eternel Retour, L' (Delannoy-Cocteau, 1943): 82.
Europa 51 (*Europa 51*, Rossellini, 1951): 497.
Evil that men do: 357.

Face at the window, The: 358.
Falbalas (Becker, 1945): 73, 74.

Fantasía (*Phantasy*, Disney, 1940): 181, 184, 186.
Fantomas (*Fantômas*, Feuillade, 1913-14): 364.
Fausto (*Faust*, Murnau, 1926): 30, 392, 395, 431.
Femme de nulle part, La (Delluc, 1922): 488.
Fête espagnole, La (Dulac-Delluc, 1919): 394, 487.
Fièvre (Delluc, 1921): 394.
Fin de San Petersburgo, El (*Koniets Sankt Petersburga*, Pudovkin, 1922): 395.
Fiskebyn [La venganza de Jacob Vindas] (Stiller, 1919): 397.
Foundling, The (Dwan, 1915): 357.
Fox is not a coward, The: 356.
From cabin boy to king: 359.
From out the shadow: 357.
Fugitive, The (Ince-Barker, 1914): 372.

Gabinete del Dr. Caligari, El (*Das Kabinet des Dr. Caligari*, Wiene, 1919): 394.
Gar El Hama (Sorensen, 1911): 364.
Gendarme de Saint-Tropez, El (*Le gendarme de Saint-Tropez*, Girault, 1964): 557.
George Washington under the British flag: 359.
Girls in the barracks, The: 359.
Golem, El (*Der Golem*, Galeen, 1920): 394.
Grafter, The: 355.
Gran dictador, El (*The great dictator*, Chaplin, 1940): 165.
Grito, El (*Il grido*, Antonioni, 1957): 518, 521.
Gunnar Hedes Saga [La leyenda de Gunnar] (Stiller, 1922): 395.

Hamlet (*Hamlet*, Olivier, 1948): 129, 408.
Hamlet (*Gamlet*, Kozintsev, 1964): 116.
Häxan o Häxan [La brujería a través de los tiempos] (Christensen, 1922): 395.
Hemmelighedsfulde X, Det (Christensen, 1913): 364.
Hero from Westpoint: 359.
Herr Arnes pengar [El tesoro de Arne] (Stiller, 1919): 72, 386, 395.
Herrin der Welt (May, 1920): 364.
Her romance: 357.
Hiroshima, mon amour (*Hiroshima, mon amour*, Resnais, 1959): 65, 80, 124, 125-129, 144, 200, 323, 495, 496, 557.
Historia de Louisiana (*Louisiana story*, Flaherty, 1948): 205.
Historia de un humilde, La (*Crainquebille*, Feyder, 1922): 87, 395.
His wife's devotion: 357.
Hombre generoso, El (*L'homme du large*, L'Herbier, 1919): 70, 87.
Hombre y el mostruo, El (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, Mamoulian, 1932): 83.
Hombre tranquilo, El (*The quiet man*, Ford, 1952): 148, 149.
Hombres de Arán (*Men of Aran*, Flaherty, 1934): 203.
Homunculus (Neuss - Rippert, 1915): 364.
Honor of the family: 357.
Horas desesperadas (*The desesperate hours*, Wyler, 1955): 33.
Huelga, La (*Stachka*, Eisenstein, 1924): 395.
Huracán, El (*The typhoon*, Ince, 1914): 368.

Illusion (Ince-Miller, 1916): 369.
Images pour Debussy (Mitry, 1952): 193.
Intendente Sansho, El (*Sansho dayu*, Mizoguchi, 1954): 497.

In the fire light: 357.
Intolerancia (*Intolerance*, Griffith, 1916): 29, 135, 202, 366, 376, 395, 400.
Inútiles, Los (*I vitelloni*, Fellini, 1953): 486, 497, 520.
Italian, The (Ince-Sidney, 1914): 370, 395.
Iván el Terrible (*Ivan Grozni*, Eisenstein, 1943-45): 36, 41, 151, 178, 479.

Jammin the blues (Milie, 1947): 171.
Jealousy and the man: 356.
Jezabel (*Jezabel*, Wyler, 1938): 43, 56, 84, 104, 497.
Johan (Stiller, 1920): 397.
Joueur d'echecs, Le (Bernard, 1926): 135.
Jour se lève, Le (Carné, 1939): 141, 405, 495.
Journal d'un curé de campagne, Le (Bresson, 1951): 428.
Judex (*Judex*, Feuillade, 1917): 364.
Judit de Betulia (*Judith de Bethulia*, Griffith, 1913): 362.
Juicio de Dios (*Ven Dömer*, Sjöström, 1921): 386, 395.

Karlek och journalistik [Amor y periodismo] (Stiller, 1916): 397.
Kim Kip Kop (Ralph Ince, 1914): 363.
Komposition im Blaue (Fischinger, 1934): 167.

Lâches vivent d'espoir, Les (Bernard-Aubert, 1961): 23.
Ladrón de bicicletas (*Ladri de biciclette*, De Sica, 1948): 370, 423.
Ladrón en la alcoba, Un (*Trouble in paradise*, Lubitsch, 1932): 101, 111, 112.
Lady Paname (Jeanson, 1949): 407, 408.
Land beyond the sunset, The: 358.
La que paga (*Those who pay*, Ince-West, 1915): 369, 505.
Laughing mask, The: 1915: 363.
Leah Klesna: 357.
Legión invencible, La (*She wore a yellow ribbon*, Ford, 1949): 148.
Lettre de Sibérie (Marker, 1958): 65, 82.
Ley del Hampa, La (*Underworld*, Sternberg, 1927): 104.
Life of Buffalo Bill (Kingsley-Kraft, 1910): 361.
Life of Moses, The: 350, 362.
Lighthouse keeper's daughter, The: 358.
Línea general, La (*Staroe i novoe*, Eisentein, 1929): 151, 157, 395.
Lirio roto, El (*Broken blossoms*, Griffith, 1919): 69, 87, 366, 389, 395, 400, 482-484, 489.
Livingstone case, The: 355.
Loafters, The: 355.
Loba, La (*The little foxes*, Wyler, 1941): 43, 84.
Lost sheep, The: 357.
Love and the law: 357.
Love of Chrisantemum, The: 357.
Lulú (*Die Büchse der Pandora*, Pabst, 1928): 394.

Llegada de un tren, La (*L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, Lumière, 1895): 382.

M, el vampiro de Dusseldorf (*M, Mörder unter uns*, Lang, 1933): 24, 104, 395, 396, 481, 550, 551.
Macbeth (*Macbeth*, Welles, 1948): 408.

Macho y hembra (*Male and female*, De Mille, 1919): 399.
Madame de... (*Madame de...*, Ophüls, 1953): 34.
Madonna of the streets (Robertson, 1930): 356.
Madre, La (*Mat*, Pudovkin, 1926): 22, 395, 468, 469, 551.
Man's genesis (Griffith, 1912): 362.
Marca del fuego, La (*The cheat*, De Mille, 1915): 369, 394.
Marcha nupcial, La (*The wedding march*, Stroheim, 1927): 104, 497.
Marnie la ladrona (*Marnie*, Hitchcock, 1964): 164.
Mater Dolorosa (*Mater Dolorosa*, Gance, 1917): 394.
Mejor película de Thomas Graal, La (*Thomas Graals basta film*, Stiller, 1917): 397.
Mejores años de nuestra vida, Los (*The best years of our lives*, Wyler, 1946): 51, 52.
Melodías de Broadway (*The band wagon*, Minnelli, 1953): 42, 137.
Merrily live (McLeod): 396.
Milagro en Milán (*Miracolo a Milano*, De Sicca, 1950): 134.
Million dollar mistery, The (Hansel, 1914): 363, 365.
Millón, El (*Le million*, Clair, 1931): 134, 137, 395.
Miser's fate, The: 355.
Misterio de la doble cruz, El (1915): 363.
Money king, The (1913): 355, 359.
Money lender, The: 355.
Moral fabric (Ince-West, 1916): 368.
More precious than gold: 354.
Muelles de Nueva York, Los (*The docks of New York*, Sternberg, 1928): 395.
Muerte cansada, La (*Der müde Todd*, Lang, 1921): 395.
Muet mélomane, Le (Zecca, 1899): 99.
Mujer de París, Una (*A woman of Paris*, Chaplin, 1923): 103, 399-401, 404, 488.
Mujer en la Luna, La (*Die Frau im Mond*, Lang, 1928): 30.
Mujer marcada, La (*The scarlet letter*, Sjöström, 1926): 395.
Mujer que mintió, La (*The Aryan*, Ince-Barker, 1916): 373, 395.
Mujeres soñadas (*Belles de nuit*, Clair, 1952): 134.
Mundos privados (*Private worlds*, La Cava, 1935): 134.

Nacimiento de una nación, El (*The birth of a nation*, Griffith, 1915): 13, 103, 135, 202, 366, 377, 395, 400.
Nanuk el esquimal (*Nanook of the North*, Flaherty, 1920-22): 203.
Napoleón (*Napoléon vu par Abel Gance*, Gance, 1925-27): 59, 135, 395.
Need of gold, The: 354.
Nellie the beautiful housemaid: 358.
Nellie the model: 358.
Nibelungos, Los (*Die Nibelungen*, Lang, 1923-1924): 36, 135, 395.
Noche, La (*La notte*, Antonioni, 1960): 518, 520.
Noche en el Monte Pelado, Una (*Une nuit sur la Mont Chauve*, Alexeieff, 1933): 171.
Noche fantástica, La (*La nuit fantastique*, L'Herbier, 1942): 134.
Noche y niebla (*Nuit et brouillard*, Resnais, 1956): 462.
Nosferatu el vampiro (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, Murnau, 1922): 392, 395.

Oblomok imperii [Fragmento de un imperio o El hombre que había perdido la memoria] (Ermler, 1929): 127.
Ocho y medio (*Otto e mezzò*, Fellini, 1963): 557.
Octubre (*Oktiabr*, Eisenstein, 1927): 395, 467.
Okraina (Barnett, 1933): 134.
Old glory: 359.
Old maid, The [La solterona] (Goulding, 1939): 33.
Old wives for new (De Mille, 1918): 399.
Oliver Twist (*Oliver Twist*, Lean, 1947): 428.
Otra madre, La (*Visages d'enfants*, Feyder, 1925): 87, 395.

Pacific 321 (Mitry, 1948): 12, 136, 170, 174, 182, 185, 187, 188, 190, 192, 193.
Painted sould, The [Alma pintada] (Ince-Sidney, 1915): 368.
Paisà (Rossellini, 1946): 468, 470, 550.
Parents terribles, Les (Cocteau, 1948): 116, 407.
Pasaporte a la fama (*The whole town's talking*, Ford, 1935): 53.
Passion de Jeanne d'Arc, La (Dreyer, 1927-28): 37, 92, 104, 394, 526.
Perils of Pauline, The (Mackenzie, 1914): 363.
Perro andaluz, Un (*Un chien andalou*, Buñuel, 1928): 24, 472.
Pete wants a job: 355.
Pickpocket (*Pickpocket*, Bresson, 1959): 142, 526.
Plain Mame: 354.
Pobre amor (*True heart Susie*, Griffith, 1919): 366, 395, 400, 484.
Poder y la gloria, El (*The power and the glory*, Howard, 1933): 78, 79, 120, 125, 128, 495.
Pointe courte, La (Varda, 1955): 123, 127.
¿Por qué cambiar de esposa? (*Why change your wife?*, De Mille, 1920): 399.
Primal lure (Ince-West, 1916): 369.
Primer amor (De Grasse, 1923): 395.
Primitive man (Griffith, 1913): 362.
Prisionero del odio (*The prisoner of Shark Island*, Ford, 1936): 54, 104.
Prividenie kotoroie ne vosvraschaeietsa [El fantasma que no vuelve] (Room, 1929): 127.
Proscritos, Los (*Berg Ejvind och hans hustru*, Sjöström, 1917): 386, 387, 389, 395, 400.
Prostoi sluchai [La vida es bella] (Pudovskin, 1931): 110.
Puerta del infierno, La (*Jigokumon*, Kinugasa, 1953): 149.
Punto muerto (*Dead end*, Wyler, 1937): 84.

Qué verde era mi valle (*How green was my valley*, Ford, 1941): 124.
¿Quo vadis? (*Quo vadis?*, Guazzoni, 1912): 135, 349, 362.

Rasguemos la bandera española (*Tearing down the Spanish flag*, Blackton, 1898): 354.
Rashomon (*Rashomon*, Kurosawa, 1950): 120, 495.
Ravengar (1915): 363.
Red Cross martyrs: 359.
Règle du jeu, La (Renoir, 1939): 43.
Relato íntimo (*Thérèse Desqueyroux*, Franju, 1962): 207.
Remordimiento (*Broken lullaby o The man I killed*, Lubitsch, 1932): 90.

Reportaje sensacional, Un (*Front page*, Milestone, 1931): 31.
Rêverie de Debussy (Mitry): 195.
Road to happiness, The: 358.
Robber symphony (Feher, 1937): 180, 188.
Rocky road, The: 358.
Roman d'un tricheur, Le (Guitry, 1936): 82.
Romance sentimental (*Romance sentimentale*, Alexandrov-Eisenstein, 1930): 170, 174.
Rueda, La (*La roue*, Gance, 1921-24): 12, 69, 70, 135, 136, 185, 187, 202.

Sailor's sweetheart, The: 359.
Salammbô (1925): 135.
Salvation Sal: 357.
Saqueador, El (*The despoiler*, Ince, 1915): 368.
Scherben [El raíl] (Lupu Pick, 1921): 394.
Secreto de vivir, El (*Mr. Deeds goest to town*, Capra, 1936): 396.
Sed de mal (*Touch of evil*, Welles, 1957): 34.
Self made hero, A: 359.
Seven men from now (Boetticher, 1956): 150, 164.
Show boat (Sidney, 1951): 107, 109, 137.
Sierra de Teruel (*L'espoir*, Malraux, 1939-45): 73.
Silencio, El (*Tystnaden*, Bergman, 1963): 471.
Sinfonías tontas (*Silly symphonies*, Disney, 1929): 166.
Sissi (*Sissi*, Marischka, 1955): 557.
Sister of six, A (Ince-Franklin, 1916): 395.
Soledad (*Lonesome*, Fejos, 1928): 395.
Sólo ante el peligro (*High noon*, Zinnemann, 1952): 497.
Sólo se vive una vez (*You only live once*, Lang, 1937): 104, 481.
Sombra de una duda, La (*The shadow of a doubt*, Hitchcock, 1943): 31.
Sombras (*Schatten*, Robison, 1923): 394.
Sombras blancas en los mares del sur (*White shadows in the South seas*, Van Dyke-Flaherty, 1927-28): 395.
Sombrero de copa (*Top hat*, Sandrich, 1935): 137.
Something to think about (De Mille, 1920): 399.
Sortie du port, La (Lumière, 1895): 382.
Soy un fugitivo (*I am a fugitive from a chain gang*, Le Roy, 1932): 104.
Stage struck daughter: 357.
Star spangled banner, The: 359.
Stars and stripes: 359.
Stella Dallas (Vidor, 1937): 358.
Strada, La (*La strada*, Fellini, 1954): 122.
Subda cieloveka [El destino de un hombre] (Bondarchuk, 1958): 83.
Sucedió una noche (*It happened one night*, Capra, 1934): 396.
Sueño de amor eterno (*Peter Ibbetson*, Hathaway, 1953): 25, 53, 104.
Suffragettes (1913): 398.
Sylvester [La noche de San Silvestre] (Lupu Pick, 1923): 394.
Symphonie mécanique (Mitry, 1955): 195.

Tabú (*Tabou*, Murnau, 1931): 392, 393.
Tartufo (*Tartüff*, Murnau, 1925): 431.
Te querré siempre (*Viaggio in Italia*, Rossellini, 1953): 497.

Terje Vigen [Erase un hombre] (Sjöström, 1916): 387, 395.
Tesoro, El (*Der Schatz*, Pabst, 1923): 394.
Thomas Graals basta barn [El primer hijo de Thomas Graal] (Stiller, 1918): 397.
Thunder mountain (1919): 358.
Tiempos modernos (*Modern times*, Chaplin, 1936): 22, 165, 470.
Tierra, La (*Zemlia*, Dovzhenko, 1930): 25, 395, 468.
Tongo, El (*The set up*, Wise, 1949): 497.
Torgus (Kobe, 1920): 394.
Torrentes humanos (*The river*, Borzage, 1929): 395.
Toute la memoire du monde (Resnais, 1956): 200, 462.
Toys of fate: 356.
Trío de la bencina, El (*Drei von der tankstelle*, Thiele, 1930): 102.
Turksib (Turin, 1929): 395.

Ultimas vacaciones, Las (*Les dernières vacances*, Leenhardt, 1948): 523.
Ultimi giorni di Pompei, Gli, (Maggi, 1908): 349.
Ultimo, El (*Der letzte Mann*, Murnau, 1924): 29, 37, 69, 103, 389, 394, 489.
Umberto D (De Sica, 1951): 514, 516.

Vampiresas (*Gold diggers*, Le Roy, 1933): 137.
Vampiros, Los (*Les vampires*, Feuillade, 1915): 364.
Vanina (Gerlach, 1922): 394.
Varietés (*Variétés*, Dupont, 1926): 69, 83, 394, 466, 468, 469, 551.
Vida de O'Haru, mujer galante (*Saikaku ichidai onna*, Mizoguchi, 1952): 497.
Viento, El (*The wind*, Sjöström, 1928): 104, 203, 387, 393, 395, 497.
Vuelan mis canciones (*Leisen flehen meine Lieder*, Forst, 1933): 137.

Wars of the primal tribes (Griffith, 1913): 362.
Way of all flesh, The (Fleming, 1927): 358.
Way of a transgressor, The: 357.
West Side Story (*West Side Story*, Wise, 1960): 42, 137.
What happened to Mary (Edwin, 1912): 362.
Who will marry Mary? (Edwin, 1913): 362.

Y el mundo marcha (*The crowd*, Vidor, 1928): 29, 56, 104, 424, 497.
Y supo ser madre (*Stella Dallas*, King, 1926): 358.
Yo acuso (*J'accuse*, Gance, 1919): 395, 517.

Zur Chronik von Grieshuus (Gerlach, 1923): 395.

INDICE DE NOMBRES

Agel, Henri, 7, 196, 486, 530.
Alexandrov, 106, 170.
Alexeieff, Serge, 171, 174, 181, 182, 186.
Allison, Mary, 398.
Amengual, Barthélemy, 75, 511.
Andrews, Dana, 52.
Annenberg, Max, 362.
Antonioni, Michelangelo, 20, 21, 104, 144, 161-163, 492, 497, 517-521, 524, 546, 549.
Arnoux, Alexandre, 106.
Arroy, Jean, 71.
Astaire, Fred, 137.
Astruc, Alexandre, 120, 121, 451.
Audry, Colette, 450, 451.
Auriol, Jean Georges, 71.
Ayfre, Abate, 8, 506, 530.
Aznavour, Charles, 429.

Badger, Clarence, 401.
Baker, George D., 359, 360, 398.
Balász, Béla, 431.
Bardot, Brigitte, 429.
Barker, Reginald, 368, 372, 373.
Baron, Auguste, 99.
Basehart, Richard, 122.
Baudrier, Yves, 142-144.
Bazin, André, 5-11, 13, 15-17, 20, 21, 28, 34, 44, 45, 47-49, 51-53, 58, 84, 121, 127, 196, 393, 404, 405, 409, 410, 412, 417, 418, 506, 509, 512, 515-517, 530.
Beaumont, Harry, 401.
Becker, Jacques, 73.
Becquerel, Edmond, 145.
Bell, Graham, 100.
Bergman, Ingmar, 104, 471, 472.
Berlin, Irving, 137.
Bernanos, Georges, 428.
Berry, Jules, 141.
Berton, 99.
Biro, Lajos, 397.
Blackton, Stuart, 354, 359, 360.
Blanchard, Raoul, 530.
Bogart, Humphrey, 33.
Bondarchuk, Serguei, 83.
Borde, Raymond, 515.
Boulez, Pierre, 195.
Bourdet, Yvon, 62.
Bouissy, André, 515.
Bovy, Berthe, 347.
Bow, Clara, 398.
Brecht, Bertold, 63-65.
Breil, Joseph Carl, 135.
Brelet, Gisèle, 197.
Bresson, Robert, 142, 428, 500, 526.
Brooks, Richard, 151.
Bruckman, Heinrich, 101.
Buñuel, Luis, 24, 525.

Cacoyannis, Michael, 440.
Caillois, Roland, 411, 413, 480.
Calmette, 347.
Canudo, Ricciotto, 169.
Capellani, Paul, 103, 350.
Carlo, Carlo di, 161.
Carpentier, Alejo, 118.
Caprice, June, 398.
Carta, Jean, 65.
Case, Theodore, 100.
Casenbroot, Jacques de, 121.

Castillo, María Pía, 516.
Cendrars, Blaise, 70.
Clair, René, 107, 109, 516.
Clayton, Ethel, 398.
Cocteau, Jean, 116, 408.
Coeuroy, André, 173.
Cohen-Séat, G., 66, 544, 545.
Collin, Philippe, 510.
Coquelin, 99.
Corelli, Marie, 363.
Cortot, Alfred, 172.
Costello, Dolores, 434.
Cotten, Joseph, 434.
Crawford, Joan, 398.
Cros, Charles, 146.

Chaplin, Charles, 165, 401, 403, 488, 489, 516.
Chevassu, François, 23, 24.

Daguerre, Mandé, 145.
Dana, Viola, 398.
Daquin, Louis, 73, 119.
Darmond, Grace, 363.
Darrieux, Danièle, 34.
Davis, Bette, 33, 84-86.
Dawley, Searle, 355.
Delluc, Louis, 371, 487-489.
Dexter, Elliot, 399.
Dickson, W. K. L., 99.
Disney, Walt, 180, 186.
Donen, Stanley, 42, 137.
Dort, Bernard, 513, 517, 518.
Dovzhenko, A. P., 468.
Drew, Sidney, 398.
Dreyer, Carl Theodor, 92, 500, 526.
Dreyfus, Madame, 544-546.
Ducos du Hauron, Louis, 146.
Dufayel (almacenes), 345.
Dulac, Germaine, 170, 171, 174, 182, 187, 487.
Domarchi, Jean, 431.
Dupont, Ewald André, 69.
Duras, Marguerite, 323.
Duskes, Ferdinand, 99.
Dyke, Willard van, 359, 360, 398.

Edison, T. A., 99, 358, 362.
Edwards, Walter, 368.
Edwin, Walter, 362.
Eisenstein, S. M., 11, 27, 106, 111, 151, 153, 155, 157, 159, 170, 171 174-180, 182, 184, 187, 208, 375, 389, 400, 462, 463, 504, 511, 555.
Eggeling, Vicking, 159, 168.
Ekberg, Anita, 87.
Engl, Joe, 100.
Epstein, Jean, 70, 136, 473, 532, 534.

Feher, Friedrich, 180.
Fellini, Federico, 104, 122, 486.
Fernandel, 429.
Fescourt, Henri, 487, 488.
Feuillade, Louis, 360.
Feyder, Jacques, 87, 110.
Fischinger, Oskar, 167, 168, 172, 174, 181, 182.
Fitz Maurice, 363.
Flaherty, Robert J., 206, 208.
Fonda, Henry, 84-86.
Ford, John, 53, 54, 84, 148.
Forst, Willi, 137.
Forest, Lee de, 100.
Fox, William, 100.
Fuchs, George, 388.
Fuller, Mary, 362.
Fusco, Giovanni, 144.

Gabin, Jean, 141, 429, 523.
Gaillard, Marius François, 135.
Gance, Abel, 11, 12, 59, 60, 69, 70, 135, 137, 187.
Gasnier, Louis, 363.
Gaumont, L., 347.
Gavault, Paul, 348.
Gershwin, George, 137.
Gilmore, 354.
Giraudoux, Jean, 411, 412.
Gish, Lilian, 468, 517.
Godard, Charles W., 363.
Godard, Jean Luc, 433, 493, 494, 549.

Golden, Joseph, 363.
Goreloff, Michel, 71.
Goulding, Edmund, 33.
Grandon, F. J., 363.
Grevy, Jules, 430.
Griffith, David Wark, 69, 87, 103, 351, 352, 358-360, 362, 366, 370, 374-377, 389, 400, 468, 482, 484.
Guazzoni, 103.
Guitry, Sacha, 82.
Gouhier, Henri, 412.

Hageman, Richard, 141.
Hale, Crieghton, 363.
Hansel, Harold, 363.
Hart, William, 372, 375.
Harte, Bret, 372.
Hathaway, Henry, 25, 53.
Haver, Phyllis, 398.
Hayakawa, Sessue, 517.
Hearts, W. R., 362, 363.
Henry, Pierre, 71, 110.
Herschell, John, 145.
Heyman, Werner, 137.
Hitchcock, Alfred, 164, 481.
Holt, Tim, 434.
Honegger, Arthur, 135, 136, 170, 173, 174, 185, 187, 191, 195.
Hopkins, Miriam, 33.
Howard, W. K., 78.
Howey, Walter, 362.
Huff, Théodore, 401.
Hunt, Robert, 145.
Hunter, Hayes, 363.
Huppertz, Gottfried, 135.

Ibert, Jacques, 172.
Ince, John, 366.
Ince, Ralph, 363, 366.
Ince, Thomas, 103, 366-371, 374-376, 383, 388, 389, 400, 402.
d'Indy, Vincent, 179, 180.

Jacob, Gilles, 522, 523.
Jannings, Emil, 467.
Jasset, V., 348, 352, 353, 362.

Jaubert, Maurice, 139, 141, 144.
Jeanson, 408.
Johnson, Celia, 78, 130.
Joly, Henry, 100.
Joubé, Romuald, 517.
Jourjon, Charles, 347.

Kalmus, Herbert T., 147.
Karolus, profesor, 101.
Kelly, Gene, 42, 137.
Kennedy, Magde, 398.
Kern, Jerome, 137.
King, Mollie, 363.
Kingsley, Pierce, 361.
Korn, Arthur, 100.
Kozintsev, Grigori, 116.
Kraely, Hans, 397.
Kraft, William, 361.
Kuchenmeister, Heinrich, 101.
Kulechov, Leo, 11, 12, 543.
Kurosawa, Akira, 104.
Kyrou, Ado, 105.

La Badie, Florence, 363.
La Cava, Gregory, 134.
Lambert, Albert, 347.
Lang, Fritz, 10, 24, 30, 376, 481.
Lauste, Eugène, A., 99.
Lavedan, Henri, 347.
Lean, David, 428.
Le Bargy, 347, 348.
Leenhardt, Roger, 121.
Lemaître, Henri, 417.
Lengyel, Melchior, 397.
Lessey, George A., 359.
Levinson, André, 108, 482, 483.
L'Herbier, Marcel, 70, 87.
Lippmann, 146, 147.
Lloyd, Frank, 112.
Lockwood, Harold, 398.
Lorre, Peter, 551.
Lubitsch, Ernst, 90, 91, 111, 396, 397, 399.
Lumière, A.-M.-L., y L.-J., 343.
Lund, Richard, 72.
Lye, Len, 168, 174.

Mackenzie, Donald, 363.
Manuel, Roland, 138, 144, 165.
Malraux, André, 73, 81.
Mamoulian, Rouben, 83.
March, Fredric, 52, 83.
Marion, Denis, 109.
Marker, Chris, 127.
Mars, Severin, 517.
Martin, Marcel, 22, 27, 144.
Martin, Vivian, 398.
Mason, Shirley, 398.
Massina, Giulietta, 122.
Massolle, Joseph, 100.
Maurice, Clément, 99.
Maxim, Hiram, 359.
Maxim, Hudson, 359.
Mayer, Carl, 387-389.
McCormick, 362, 363.
McCutcheon, Wallace, 398.
McLaren, Norman, 168, 171, 181, 182.
Meighan, Thomas, 399.
Méliès, Georges, 343, 344, 346, 382.
Menjou, Adolphe, 32, 402.
Menotti, Gian Carlo, 180.
Merleau-Ponty, Maurice, 73, 94, 97, 115, 123, 243-246, 310, 312, 320-322, 542.
Messter, Oskar, 99.
Metz, Christian, 508, 528, 549, 555.
Meunier, Mario, 195.
Micha, René, 432, 434.
Michotte, Albert, 534.
Miles Minter, Mary, 398.
Milestone, Lewis, 31.
Mille, Cecil B. de, 369, 399, 401.
Mille, William, de, 399.
Miller, Charles, 369.
Millie, Djon, 171.
Minnelli, Vicente, 42, 137.
Mitry, Jean, 196.
Mizoguchi, Kenji, 104.
Montgomery, Robert, 71, 75, 76.
Morin, Edgar, 28, 61.
Mounet-Sully, 348.
Mourlet, Michel, 451.
Munier, Roger, 508, 529, 542, 551, 558.
Murnau, F. W., 29, 30, 69, 376, 389, 391, 393, 431.

Niepce, Nicéphore, 145.
Nouguès, Jean, 135.
Norris, Frank, 421.

Obey, André, 169.
Olivier, Laurence, 116, 129, 408, 418, 419.
Olmi, Ermano, 497, 506, 514.
Ophüls, Max, 58.

Pagnol, Marcel, 58, 108, 405-408, 411.
Panzer, Paul, 361, 363.
Pathé, Charles, 99, 347.
Perret, L., 350.
Pickford, Mary, 398, 517.
Pingaud, Bernard, 128, 131, 496, 546.
Pizetti, Ildebrante, 135.
Poitevin, 146.
Porte, Pierre, 71, 75, 106.
Porter, Edwin, 354, 355, 359.
Pouctal, 350.
Poulsen, Valdemar, 99.
Prokofiev, S. S., 175, 178, 184.
Pudovkin, V. I., 106, 110, 469.
Purviance, Edna, 401.
Putti, Lya de, 467.

Queneau, Raymond, 118, 119.

Rabaud, Henri, 135.
Ramain, Paul, 71, 136, 169.
Ramsaye, Terry, 362, 363.
Reeves, Arthur B., 363.
Reisz, Karel, 207.
Réjane, 99.
Reinhardt, Max, 418.
Renoir, Jean, 21, 43.
Resnais, Alain, 104, 124, 128, 200, 323, 462.

UPAEP
BIBLIOTECA

Richter, Hans, 159, 167, 168.
Rieupeyrout, J. L., 383.
Riva, Emmanuelle, 126.
Rogers, Ginger, 137.
Rohmer, Eric, 6.
Rolland, Ruth, 363.
Rosi, Francesco, 497, 506.
Rossellini, Roberto, 8, 468, 495, 509, 512.
Roussel, Albert, 172.
Ruhmer, Ernst, 100.
Ruttmann, Walter, 159, 167, 168, 173, 187.

Sadoul, Georges, 181, 360.
Saint-Saëns, Camile, 135.
Satie, Erick, 135.
Schaeffer, Pierre, 190.
Schertzinger, Victor, 137.
Schmitt, Florent, 135.
Seeber, Guido, 99.
Seebock, 145.
Seitz, George B., 363.
Sennett, Mack, 398, 554.
Seta, Vittorio de, 506.
Sica, Vittorio de, 34, 370.
Sidney, Scott, 368, 370.
Sjöström, Victor, 383, 387.
Smith, Albert, 353.
Smith, B. A., 146.
Smith, Cecil, 372, 373.
Souriau, Etienne, 188, 189.
Sponable, Earl T., 100.
Stiller, Mauritz, 72, 383, 397, 401.
Stravinski, Igor, 188, 195.
Stringer, Ray, 363.
Stroheim, Erich von, 10, 43, 55, 56, 370, 421-423, 488.
Sullivan, Gardner, 368, 376.
Swanson, Gloria, 399.

Talmadge, Constance, 398.
Taylor, Desmond, 363.
Terhune, Payson, 363.
Toland, Gregg, 42.
Trimble, Larry, 359.
Tsejanovski, 170.
Turner, Florence, 363.

Udine, Jean, 169.

Van Dongen, Hélène, 206.
Varda, Agnès, 123.
Vertov, Dziga, 511, 527.
Vidor, King, 29, 56, 387, 424.
Visconti, Luchino, 104, 495.
Vitti, Mónica, 162.
Vuillermoz, Emile, 173.

Ward, Warwick, 467.
Warner, Harry M., 100.
Warren, Harry. 137.
Wasburg, Bryant, 398.
Weiner, Otto, 145.
Welles, Orson, 17, 34, 35, 44-46, 49, 56, 104, 116, 408, 418.
West, R. B., 368, 369.
White, Pearl, 361, 363.
Williams, Kathlen, 363.
Wise, Robert, 137.
Wogt, Hans, 100.
Wolff, Albert, 172.
Wyler, William, 33, 43, 44, 48, 52, 56, 84-86.

Youmans, Vincent, 137.
Young, James, 398, 401.

Zavattini, Cesare, 473, 516.
Zazzo, B., 62, 63, 68, 533, 534.
Zecca, Ferdinand, 99.
Zola, Emile, 430.
Zukor, Adolphe, 365.
Zurlini, Valerio, 506.
Zvorykine, Vladimir, 101.